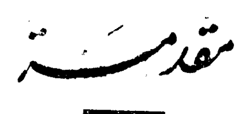
لغة الشعر العربي الحديث



التجربة الشعرية فى أساسها تجربة لغة ، فالشعر هو الاستخدام الفنى للطاقات الحسية والعقليه والنفسية والصوتية للغة . ولغة الشعر هى الوجود الشعرى الذى يتحقق فى اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا ... لغة الشعر إذن هى مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية ، ومواقف إنسانية بشرية .

فالصورة الشعرية بمكوناتها وأبعادها جانب من اللغة الشعرية ، والصورة الموسيقية بأنغامها وايقاعاتها وأطرها التركيبية والتشكيلية جانب من اللغة الشعرية ، والتجربة البشرية كموقف إنسانى ـ على أى نحو كان ـ جانب من اللغة الشعرية .

ومن مجموع هذه الجوانب الثلاثة يكتمل لدينا الوجود الشعرى الذى نطلق عليه القصيدة الشعرية .

واللغة الشعريه بهذا المفهوم هى ميدان دراسة هذا البحث ، وذلك من خلال القصيدة العربية المعاصرة فى نصف القرن الأخير .

لقد حدد البحث ميدانه الزمانى على ذلك النحو ، لأنه يعتبر أغزر الحقب الزمانية فى تاريخ القصيدة العربية كما وكيفا . فقد شهدت القصيدة العربية منذ الخمسينيات ثورة هائلة أحدثت تغيرات جذرية فى بناء القصيدة الشعرية وتركيباتها ، وفى المفهوم التذوقى الذى تقوم عليه فلسفة القصيدة الشعرية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فقد شهد نصف القرن الأخير هذا أكثر من ثلاثة أجيال من الشعراء إلى الحد الذى أصبح كل عقد منه يمثل جيلا شعريا يقدم رصيداً لا بأس به من المحاولة والتجريب يسهم مع غيره فى تأصيل مفاهيم التذوق الجديد فى الوجدان العربى الذى لم يزل فيه صدى للقيم التقليدية يمنعه من محاولة تذوق تلك التجارب الجديدة .

وينقسم هذا البحث إلى أربعة أبواب :

الباب الأول : مدخل تمهيدى للدراسة حاولت فى فصله الأول أن أحدد الموقف الشعرى من خلال التعرف على المفهوم الكلاسيكى للشعر — الغربى والعربى — وسلطانه على الشعر العربى الحديث . والتعرف على مفهوم واتجاهات الشعر الحديث فى الأدب الغربى ثم التعرف على الموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة خاصة فيما شهدته من صراع بين القديم والجديد ، وموقف أنصار كل من التراث ، ثم ثورة القصيدة العربية الحديثة . والتعرف على هذا النحو ـ كما أرى ـ ضرورى وهام لكل من يتصدى لبحث موضوع كهذا أو حتى موضوع يتناول جانبا من القضايا الشعرية المعاصرة .

أما الفصل الثاني من هذا الباب التمهيدى فقد جعلته لتحديد المصطلح النقدى وأعنى به هنا على وجه التحديد ، المقصود باللغة الشعرية ، فدرست التجربة الشعرية كتجربة فنية ، وميدان هذه التجربة الشعرية فيما سميته باللغة الشعرية التى تشتمل على مكونات العمل الشعرى من صور شعرية ، وصور موسيقية ، ومضمون بشرى .

بعد هذا المدخل التمهيدى بدأت الدراسة الفعلية التي يتناولها البحث فيما

سماه بلغة الشعر العربي الحديث في نصف القرن الأخير ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية ، فتناولت الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة في الباب الثاني ، والصورة الموسيقية في الباب الثالث ، والتجربة البشرية في الباب الرابع .

قسمت الباب الثاني إلى ثلاثة فصول تناولت في الفصل الأول التطور العام لمعنى الخيال وأثره في الصورة الشعرية من خلال دراسة معنى الخيال عند اليونان والعرب القدماء ، والخيال عند الكلاسيكيين ، وموقف الرومانسيين وخاصة كولردج من الخيال والصورة ، والخيال عند الرمزيين ، ثم الخيال والصورة في الشعر المعاصر .

أما الفصل الثاني فقد جعلته خاصا بالخيال والصورة في القصيدة العربية الكلاسيكية والرومانسية ، فتناولت فيه مفهوم الخيال والصورة في الشعر العربي الكلاسيكي ، والخيال والصورة في المرحلة الرومانسية في القصيدة العربية الحديثة من خلال النتائج التي ترتبت على نظرية الخيال في فهمنا للشعر ونقده ، والخيال والصورة في المرحلة التمهيدية عند مدرسة الديوان، والخيال والصورة في شعر المهجر ، واستكمال أوجـــه الصورة في امتداد المرحلة الرومانسية في أنحاء العالم العربي .

أما الفصل الثالث ، فقد تناولت فيه الخيال والصورة في الشعر الجديد من خلال موقف الشعر الجديد من الصورة الشعرية ، والصورة الشعرية في الشعر الجديد وخصائصها .

أما الباب الثالث الذى يتناول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب لغة الشعر العربى فقد قسمته إلى فصلين .

تناولت فى الفصل الأول الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية وتطورها من خلال تناولى لموسيقى القصيدة العربية الكلاسيكية ، والمحاولات التجديدية التى قامت بها القصيدة العربية حتى المدرسة الرومانسية ، وذلك بعد أن قمت بتحديد مفهوم الصورة الموسيقية فى الشعر وعناصرها التركيبية والتعبيرية . وكيف أنها بهذا تعتبر جانبا من جوانب لغة الشعر .

أما الفصل الثانى من هذا الباب فقد قمت فيه بدراسة الصورة الموسيقية فى الشعر الجديد من خلال تناولى لحركة الشعر الجديد فى نشأتها وتطورها ، وقضية الوزن والقافية فى الشعر الجديد ، ثم تناولت قصيدة النثر وموقفها من الصور الموسيقية ، وبعد ذلك تناولت موسيقى التعبير فى القصيدة العربية الجديدة .

بقى الجانب الثالث من جوانب لغة الشعر العربى الحديث كما حددت من قبل وهو جانب التجربة البشرية . وقد درست هذا الجانب فى الباب الرابع فتناولت أولا المقصود من التجربة البشرية وكيف تكون هذه التجربة جانبا من جوانب لغة الشعر ، ثم تطور موقف القصيدة العربية من التجربة البشرية فى ظل الرؤية الكلاسيكية والرؤية الرومانسية . ثم موقف القصيدة العربية الحديثة الذى تباين إلى موقفين هما الموقف الاجتماعى ، والموقف الذاتى .

أما الموقف الاجتماعى فقد درسته فى الفصل الأول من هذا الباب ، فحاولت أن أحدد عوامل قيامه وتطوره من خلال أهم شعرائه .

وأما الموقف الذاتى فقد درسته فى الفصل الثانى من هذا الباب الأخير فبينت عوامل قيامه وابعاد تجاربه الداخلية وتعدد وجوه هذا الموقف .

وهكذا ينتهى هذا البحث فى ضوء الخطوط التى حددها . أما أسلوبه ومنهجه فقد اعتمدت فيه على النقد التحليلى التطبيقى الذى يعتمد كل الاعتماد على النص الأدبى دون أن يغفل أثر الملابسات المحيطة من ظروف وتكوينات خارجية وداخلية لإيمانه بأن العمل الفنى مهما حاول لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن مؤثرات واقعه وذاته .

وموضوع الشعر العربى الحديث والمعاصر وما يتصل به من مباحث ، من من الموضوعات التى كثرت فيها المؤلفات ؛ الادبية والنقدية . وحينما نظرت فى هذه المؤلفات الكثيرة وجدتها مع كثرتها تتجنب تناول القيم الفنية الجمالية فى القصيدة الشعرية باستثناء المؤلف الرائع للدكتور عز الدين اسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنية ، وان كان يؤخذ عليه اهتمامه بالدراسة النظرية أكثر من اهتمامه بالناحيه التطبيقية إلى جانب أنه فى دراسته قصر التناول على عـدد قليل من الشعر العربى . وإلى جانب كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل نرى بعض الشذرات هنا وهناك تأتى خلال مناقشة قضية من القضايا المتعلقة بالشعر .

ان المتأمل للكتابات الكثيرة التى كتبت حول موضوع الشعر العربى المعاصر سيلاحـظ أن بعضها يمثل مناقشات حول اتجاهات التجديد وطرح لوجهـات نظـر ككتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة وكتاب قضية الشعر الجديد للدكتور النويهى ، وإن غلب المنهج العلمى على الكتاب الأخير وافتقر الأول إليه .

وبعض هذه الكتابات تأخذ شكل المقالات النقدية الصحفية التى تهتم بالمضامين فقط وتحاول من خلالها أن تعطى تفسيرات للعمل الشعرى مثل الذى كتبه الدكتور لويس عوض عن صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب فى كتابه الأدب والثورة ، وكتاب دراسات فى الشعر العربى الحديث لامطانيوس ميخائيل ، وكتاب دفتر الثقافة العربية الحديثة لعصام محفوظ .

وبعض تلك الكتابات تعريفات أدبية تهتم كثيرا بالجانب الشخصي كمؤلفات السحرتى عن الشعر الحديث وشعراء اليوم وككتاب طاهر الطناحى عن مطران وكتاب صالح جودت عن ابراهيم ناجى .

وبعضها يأخذ طابع الدراسة التأريخية التى قد تهتم أحيانا بالوقوف عند المضمون أو تناول بعض القضايا المتعلقة بالشكل ككتابى الدكتور شوقى ضيف دراسات فى الشعر العربى المعاصر وفصول فى الشعر ونقده ، وكتاب عبد الله الركيبى دراسات فى الشعر العربى الجزائرى الحديث ، وكتاب محمد صالح الجابرى ، الشعر التونسى المعاصر خلال قرن .

وهكذا رأيت أنه مع كثرة الكتابات التى تناولت الشعر العربى الحديث ، إلا أنها فى معظمها لم تعط القدر الكافى من جهدها للجانب التطبيقى والجانب الجمالى الفنى وهو ما أخذه هذا البحث على عاتقه ، أى دراسة التجربة الشعرية العربية الحديثة فى اطارها الفنى والبشرى من خلال منهج تطبيقى يعتمد كل الاعتماد على النص الشعرى ، وعلى طاقة اللغة الشعرية وامكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية .

وهو موضوع ـ كما هو واضح ـ معقد ومتسع ويحتاج لأكثر من جهد بلا شك ، ومن أجل هذا فلن تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على استنفاد كافة القضايا التى تتعلق بلغة الشعر العربى الحديث، ولكنها بشكل عام تحاول أن تكون مدخلا نقديا لدراسات أكثر تفصيلا وأعمق تناولا وأرحب سعة من هذه الدراسة ، ولهذا فسيكون لها ما يكون للمداخل النقدية عادة من احاطة بالقضايا والمشكلات العامة مع ترك التفاصيل لدراسات أخرى تثيرها دراستنا هذه ، وتفتح لها المجال ، وتنير لها الطريق .

وفى النهاية أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أسهمت بنصيبها فى مجال الدراسات النقدية الأدبية ، وأن تكون قد حاولت أن تفتح الطريق أمام جانب من الدراسات العربية الحديثة لم يأخذ حظه الكامل بعد .

السعيد بيومى الورقى

١٩٧٩

البابُ الأوَل

مدخل تمهيدى للدراسة

الفصل الأول

الموقف الشعرى

مدخل لدراسة لغة الشعر العربى الحديث

سأحاول فى هذا الفصل أن أعطى تصوراً عاما مختصراً للموقف الشعرى بعامة من خلال تناولى للمفهوم الكلاسيكى للشعر فى الكلاسيكيـة الغربية والعربية وسلطانة على الشعـر العربى الحديث فى فترة النهضة والاحيـــاء (الكلاسيكية الجديدة) ، ثم أتناول مفهوم الشعر الحديث فى الأدب الغربى وأهم خصائصه واتجـاهاته العامة ، لأتحدث بعده عن الموقف الشعـرى فى القصيدة العربية الحديثة من خلال تناولى لقضايا الصراع بين القديم والجديد وموقف أنصار كل من القديم والجديد من التراث الشعرى، وما ارتبط به من مفهوم للتقليد والتجديد والمعاصرة فى النقد الحديث ، وفى نهاية الجولة سأتحدث عن الموقف الشعرى فى ثورة القصيدة العربية الحديثة .

وكما قلت فان هذا الفصل تصوير للموقف الشعرى عامة بصورة مركزة ومختصرة ، ذلك أن جزءاً كبيراً من القضايا التى ستثار فى هذا الفصل سوف تتناول بتفصيل أكثر ودراسة أعمق وأوضح فى الأبواب التـالية ، حينما نتحدث عن لغة الشعر العربى الحديث فى جانبها الذى يتناول الصورة الشعرية وجانبها الذى يتناول الصـورة الموسيقية ، وجانبهـا الذى يتناول التجربة البشرية .

أولا :

المفهوم الكلاسيكى للشعر وسلطانه على الشعر العربى الحديث

ارتبط الشعر فى نشأته الأولى بفترة مبكرة فى حياة الإنسان تتصل اتصالا وثيقاً بتلك المرحلة من نمو اللغة التى أصبحت فيها — اللغة — ذات طابع آخر غير مجرد الدلالة المادية الخارجية النفعية ، وأعنى تلك المرحلة التى أصبحت فيها اللغة إلى جانب استخدامها السابق ، دالة على الصورة أى استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه فى حين غياب الشيء ذاته (١) وهى مرحلة متلازمة مع اكتشاف الإنسان الشعر حيث أصبحت الكلمات كصور مرتبطة بالشيء الحسى ، أصبحت متصلة بكل مايرتبط بالشيء الحسى أيضاً من مثيرات ميتافيزيقية (٢) فكان الشعر لغة الكهان الأول ، ولغة الفلاسفة والمشرعين الأول وهم معلمو الإنسانية فى قديم عصورها . وكانت للشعر صبغته الميتافيزيقية التى ترتبط بعالم غيبى أسطورى (٣) .

وهكذا كان الشعر فى بداياته تجربة ثرية للانسان على المستويين الحسى والميتافيزيقى من حيث التناول ، وكان ارضاء لحاجات الإنسان السيكلوجية والبيلوجية كذلك بما فيه من ايقاعات موسيقية .

ولكن حينما بدأت اللمحات الأولى للنقد عند اليونان كما تمثلت فى

---

(١) محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٣٩٦

(٢) Ogden C .K and Richarbs, I.A :The Meaning of Meaning, p ،319 & p .326

(٣) النقد الادبى الحديث ، ص ٣٧٢

ضفادع ارستوفانيس ٤٤٨ — ٣٨٠ ق . م وفى الجدل حول قصائد هوميروس ظهرت بوضوح رسالة الشعر الخلقيه والاجتماعية [١] وأن الشعر ليس غذاء للروح فحسب يلذها ويشيع فيها السرور ، ولكنه إلى جانب ذلك مصدر العلم ومنبع العرفان[٢] كذلك نلمح من تحليل السوفسطائيين واهتماماتهم إلماحا إلى أن مهمة الشعر هى التعليم إلى جانب التأثير حيث رأى جورجياس « أن بارس حين أغوى هيلين الجميلة ، وأغراها على الفرار معه إلى طروادة لم يستعمل لغة العواطف والقلوب ، بل لجأ إلى نوع من السفسطة الجدلية[٣].

ولقد كانت بحوث السوفسطائيين فى الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معانى الكلمات واختلافهم فى إدراكها كان كل ذلك معينا خصبا لبحوث أفلاطون وأرسطو فى النقد عامة ، [٤] فحينما أراد أفلاطون ٤٢٩ — ٣٤٧ ق . م أن يعرف طبيعة الشعر قرر أن الشعر تقليد أو محـــاولة « فالحقيقة ليست فى الظاهرات الخاصة العابرة ، ولكن فى المثل أو الصور الخاصة لكل أنواع الوجود . وهذه الصور لها وجودها المستقل عن المحسوسات وهو الوجود الحقيقى . ونحن حينما ندرك فإننا فى الواقع لا ندرك سوى أشكال الصور

---

(١) Wimsatt, W. K. : Literary Criticism, P.P. 3-5

(٢) د . احسان عباس : مقدمة فى النقد الأدبى عند اليونان ، كتاب الشعر لارسطاطاليس ، ص ١ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣

(٤) د . محمد غنيمى هلال ، النقد الادبى الحديث ، ٢٣ .

الحسية وهى ليست إلا الأشباح المنعكسة على الحائط،[١] ولقد تأثر ارسطو بنقد أستاذه التجريبى فاتفق معه فى نظريته إلى رسالة الشعر الاجتماعى التربوية وفى الاعتداد بالمحاكاة فى الشعر ، وإن كان لم يحفل بالتحليلات الفلسفية الميتافيزيقية التى اعتمد عليها أفلاطون فى تفسيره لمراتب المدركات ووظائفها فى نظريته فى المحاكاة . فقد قصر ارسطو المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولم يعممها فى كل شىء كما أنه فصل بين أنواع الفنون على حسب أسسها الفنية، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء[٢].

وفى مناقشة ارسطو لأراء أستاذه — دون أن يصرح باسمه — إجمال لنظريته فى الشعر ، فقد رأى أن اهتمام الشعر مقصور على الحقائق العامة ، وهو فى هذا يختلف عن التاريخ مثلا الذى يعنى بالحقائق الخاصة « وعلى هذا الإعتبار كان الشعر أكثر فلسفة وأبدع من التاريخ وأكبر منه قيمة»[٣] .

رأى ارسطو أن الشعر فن استمد نشأته من منبعين كل منها طبيعى ، المحاكاة كسلوك غريزى فى الإنسان ، والانسجام والايقاع.[٤].

وبين أرسطو أن المحاكاة قد تكون مثالية أى بتصوير الشىء كما ينبغى

---

(١) الكتاب السابع من الجمهورية . والدكتور غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث، ص ص ٢٦ — ٣٢ .

(٢) النقد الأدبى الحديث ، ص ص ٣٥ — ٣٦ .

(٣) كتاب الشعر ، ترجمة احسان عباس ، ص٤٤ .

(٤) المرجع السابق صفحات ١٨ ، ٢٦ ، ٢٧ .

أن يكون ، وقد تكون واقعية بتصويرها الشيء كما هو [(١)] . وتعد القصيدة محاكاة فى نظره إذا كانت كلا محسوسا «لم يفت الشاعر أثناء خلقه لها أن يحدث بها عن طريق اللغة التى استغلها فى فنية معينة وعلى نحو مخصوص تأثيرات عاطفية . وقد استعان الشاعر لإبلاغ هذه التأثيرات إلى نفوسنا بأن عرض أشخاصا ـ أو شبه لنا ذلك — يؤدون مثلنا بعض الأعمال — أو مثلنا لا يؤدون — فحين ننظر إلى هؤلاء الأشخاص وإلى عواطفهم وأعمالهم ونحن فى موقف المشاهد الذى يتعاطف معهم نحس بأن التأثيرات العاطفية قد بلغتنا فعلا[(٢)] .

وهكذا أصبح أفلاطون وأرسطو ،ممثلين لاتجاهين عامين فى نقد الشعر وهما ؛ الاعتداد بالإلهام والطبع فى نتاج الشاعر ، أو الاعتداد بالعمل والصنعة، [(٣)] .

وإذا كان أفلاطون قد حاول أن يستبعد عنصر اللذة كمقياس للشعر،جاعلا الصدق هو محل الحكم على الشعر ، وخالفه فى ذلك أرسطو حين ذكر أن

---

(١) يقول أرسطو «لما كان الشاعر محاكيا كالمصور وغيره من أهل الفن ،كان لا بد له حين يصور الاشياء أن يضع نصب عينيه ثلاث غايات ، أن يصور الاشياء كما كانت وتكون ، وكما يعتقد كيف تكون أو كما يجب أن تكون . كتاب الشعر — ترجمة احسان عباس ص ٩٨ .

(٢) د احسان عباس : فن الشعر ص ١٥ .

(٣) د. غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ٣٧٤ .

التقليد الصادق مبعث للذة ، وأن الشعر بإثارته للعواطف يريح النفس ، فإن هوراس اللاتينى (٦٥ — ٨ق.م) الذى قرأ مدونات أفلاطون عن سقراط وغيره ، ودرس كتاب الشعر لأرسطو ، قد أعلن فى قصيدته فن الشعر (حوالى ١٠ – ٨ق.م) أن غاية الشعر إما الإفادة والإمتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد[١] وبهذا أثبت هوراس للشعر ثلاث قيم، قيمة عرفانية وقيمة جمالية وقيمة عرفانية جماليه[٢] .

حاول هوراس أن يبحث فى طبيعة الشعر حينما تساءل فى السطر ٤٠٨ ، هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ وأجاب بعد ذلك بقوله ، فيما يختص بى ، لست أتبين مايستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما ليلح فى طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية[٣] .

وواضح فى سؤال هوراس السابق شيء من التأثر بمحاورتى ايون Ion لأفلاطون مع اختلاف فى الهدف النهائى بينهما .

فقد تناول أفلاطون فى المحاورة الأولى — ايون — ضمن ماتناوله مسألة مصدر الشعر لدى الشاعر وهل هو الفن أم الإلهام ؟ واجابة على السؤال رد ايون على سقراط بأن الشاعر لا يصدر عن قواعد فنية معينة، ولا عن مبادىء

---

(١) سطر ٣٣٣ — ٣٣٤ من ترجمة د. لويس عوض ، ص ١٣٢ .

(٢) مقدمة د. لويس عوض لترجمته فن الشعر لهوراس ، ص ٥٨ .

(٣) ص ١٣٨ من الترجمة العربيه للدكتور ، لويس عوض .

عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه عن شعوره . وهو ما يدعوه افلاطون الالهام ومصدره الهي محض . وتكرر هذا أيضاً في المحاورة الثانية (١) .

الشعر إذن في المفهوم اليوناني واللاتيني القديم مصدره الالهام ، وهو مفهوم يتناسب مع النشـأة الأولى للشعر وارتباطه بسحر الكلمات المستخدمة في الطقوس الدينية والسحرية كما ذكرنا من قبل .

وارتباط الشعر بالدين من هذه الناحية كان يعني ارتباطا نفعيا ، ومن هنا ظهرت الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر ، فكان عليهما تحمل المسئولية الاخلاقية والقانونية داخل التكوين الاجتماعي ، ولهذا كان لا بد من التلازم هنا بين الالهام والصنعه . فالشاعر الذي يعتمد على الإلهام فقط كما يرى هوراس شاعر مجنون « كالأجرب أو المريض بالصفراء أو المجذوب يفر منه العقلاء » ولهذا يحمل هوراس على ديموقريط ورأيه في الالهام (٢) .

وهوارس في رأيه هذا متأثر إلى حد بعيد بنظرة النقاد الاسكندريين الذين رأوا أن « الشعر فن له اسراره ومكوناته ، فما يجدى الالهام بغير الفن والمجهود بل إن بعضهم شط إلى القول بأن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحي فيه »(٣) .

---

١ — د. محمد غنيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ، ص ٢٤ .

٢ — فن الشعر لهوراس ، ترجمة د. لويس عوض ، السطر ٢٩٥ - ص١٣٠ .

٣ — د. لويس عوض : مقدمة لترجمة فن الشعر لهوراس ، ص ٨٤ .

وقد أثر هذا المفهوم بدوره فى الكلاسيكية الغربية كحركة أدبية ظهرت فى القرن السابع عشر الميلادى ، وظهر هذا بوضوح فى قصيدة الناقد الفرنسي بوالو Boileau فن الشعر .. L'art poetique . فقد كان هم كتاب القرن السابع عشر أن « يطمحوا إلى أن يخلقوا أدبا جديدا يشبه الأدب اللاتينى واليونانى فى جودته وفى موضوعه على السواء »[1] .

أما عن خصائص الصياغة الشعرية لهذا الشعر الكلاسيكى ، فالنقاد الباحثون يذكرون أنها كانت تعتمد على الصور الحسية الخاطفة لتصوير الحالات النفسية ، فقد كانت النظرة الكلاسيكية تعد حاسة البصر أشرف الحواس سواء أكان ذلك لأنها أعلاها من حيث مكانها فى الجسم الانسانى ، أو لأنها أقدرها على الادراك[2] . وهذا يفسر لنا تغليب جانب الصنعة فى الفن الكلاسيكى .

اعتمدت فلسفة القصيدة الشعرية فى الكلاسيكية الغربية كما رأينا على أسس حسية موضوعية حددت طبيعة الفن الكلاسيكى ووظيفته .

فالوظيفة هى الإمتاع والإفادة والطبيعة طبيعة تشكيليه خارجية تعتمد أغلب الاعتماد على الصنعة . وهذا الاطار الكلاسيكى هو ما سنراه — أو قريبا منه — عندما ننظر فى القصيدة العربية الكلاسيكية .

القصيدة العربية الكلاسيكية قصيدة ذات إطار غنائى مفتوح فى الغالب لمجموعات من المشاعر الجزئية المتفرقة .

---

(١) د. محمد مندور : فى الادب والنقد ، ص ١٠٧

(٢) د. نعيم حسن اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة ص ٩ .

فالمعروف أن النشأة الطبيعية للشعر نشأة غنائية ، فاذا أضفنا إلى هذا العامل الحتمي ظروف المجتمع العربي الاجتماعية والطبيعية ، وطبيعة اللغة العربية ذاتها لوجدنا تبريراً كافيا لهذه الظاهرة .

ففي ظل النظام القبلي كانت الاحاسيس الفردية والبطولة الفردية ـ بالرغم من مدارها في تكوين القبيلة ـ احساسيس واضحة باستمرار ، ولهذا اتجه الشاعر إلى الشكل الغنائي الذاتي لاستيعاب تجربته الخاصة . والبيئة العربية بيئة واضحة مكشوفة ، فالعربي كما يقول الدكتور شوقي ضيف « ابن الصحراء ، وكل ما في الصحراء عريان »[1] فهذه البيئة المكشوفة العارية تقوى من الاحساس بالذات لدى الانسان ، فهو ـ قبل كل شيء ـ كل شيء بالنسبة لنفسه ولعالمه ، وهو والعالم حوله يكونان وحدة واحدة .

ومن ناحية أخرى فلم تكن لدى العربي فنون أخرى غير الشعر . حقا كان لدى الجاهلي فن تشكيلي تمثل في الاصنام ، ولكن الإسلام أبطله . ومن هنا كان على الشعر العربي الكلاسيكي أن يكون عوضا عما يمكن من فنون . خاصة وأن الشعر كان يستخدم في الغناء فكأن الشاعر العربي قد حاول أن يسد بهذا اللون الشعري نقص التعبير الموسيقي الخالص بما يضيفه على شعره الذاتي من ذبذبات ورنات منتظمة غنائية .

وليس معنى هذه الغنائية أن القصيدة العربية الكلاسيكية كانت تجربة خاصة خالصة . فقد حدد الدور الاجتماعي للشاعر العربي اطار هذه الغنائية ،

---

(١) دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٩٦ .

هذا الدور الذى نراه فى رأى عمر بن الخطاب الذى ذكره الجاحظ من أن خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته ، يستميل بها الكريم ويستعطف اللئيم [١] . ويبين ابن رشيق سبب هذه الأهمية بأن الشاعر كان بالنسبة لقومه « حماية لأعراضهم وذبا عن أحسابهم . وتخليدا لمآثرهم وإشادة بذكرهم . فكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد ، أوشاعر ينبغ ، أو فرس تنتج »[٢] وهذا ما جعل باحثا حديثا كشوقى ضيف يقرر أنه « لا يمتعنا تراثنا الشعرى فقط ، بل هو يرينا أيضا صور الحياة عند اسلافنا وكيف كانوا يعيشون ، وكيف كانوا يفكرون ، وكيف كانوا يتناولون الحياة ، وكيف كانوا يستقبلون أحداثها ووقع هذه الأحداث على نفوسهم ، وهو لذلك يعد وثائق تاريخية مهمة لما ينقل إلينا من أحوال أجدادنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية » [٣] .

وقد أدى هذا المزج بين الغنائية الذاتية ، والوظيفة الاجتماعية للشاعر فى الشعر الجاهلى إلى أن يكون هذا الشعر فى أغلبه تصويرا حسيا للبيئةوالطبيعة البشرية ، وهو ماجعل الناقد العربى الكلاسيكى ينظر إلى الشعر باعتباره متعة بصرية تستخدم فيه الصور كالأصباغ الزائدة تستعمل للحلية والزركشة والتزيين ، فاستعار فى مصطلحاته النقدية المصطلحات المستمدة من صفات الأزياء والثياب مثل التقسيم والتذييل والتدبيج والتوشيح . يقول قدامة

---

(١) البيان والتبيين ، ج ٢ ، ص ١١٠ .
(٢) العمدة فى صناعة الشعر ، ج ١ ، ص ٤٩ .
(٣) فصول فى الشعر ونقده ، ص ٩ .

بن جعفر (ت٣٣٧هـ) «إن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش»[١]. ويرى عبد القاهر الجرجاني «أن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، وأن الصياغة متوحدة مع المعنى ، فالشعر نظير الصياغة والتحبير وكل مايقصد به التصوير»[٢] ويقول الجاحظ إن الشعر «صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[٣] .

وعلى أساس من الاهتمام بالصورة الشكلية للقصيدة العربية الكلاسيكية تناول النقاد العرب الكلاسيكيون الشعر خلال ما أثاروه من قضايا تتعلق بالألفاظ والمعانى ، على اعتبار الألفاظ هي الشكل الخارجى ، والمعانى هى الأفكار المتناوله ، وهو ماسمى بقضية الشكل والمضمون فى الشعر العربى .

وقد حاول ابن قتيبة منذ عهد مبكر أن يحصر نقد الشعر من هذه الزاوية فى أربعة أوجه هى :

لفظ جيد فى معنى جيد ، ولفظ جيد فى معنى تافه ، ولفظ قاصر فى معنى جيد ، ولفظ قاصر فى معني قاصر[٤] محاولا بهذا أن يجعل لكل من الألفاظ والمعانى حسنا وجمالا ، ولكن كثرة النقاد دخلت مع الجاحظ فى قضيته التى طرحها من قبل فى قوله « إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى

---

(١) نقد الشعر ، ص ١٠١ .
(٢) دلائل الاعجاز ، ص ١٩٦ .
(٣) الحيوان ، ج ٣ ، ص ١٣٢ .
(٤) الشعر والشعراء ، صص ٣ — ٤ .

والعربي والقروي والبدوي،وإنما الشأن في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك،فالشعر صياغة ولافضل هناك للمعاني. وقد أكد هذا المعنى أبو هلال العسكري في صناعتيه حينما قال » وليس الشأن في ايراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا«[1] . وهكذا اتجه النقد العربي والتذوق العربي الكلاسيكي كما رأينا إلى تغليب الشكلية في الاهتمام بالشكل الخارجي، فطلب النقاد في الألفاظ الجزالة والاستقامة والمشاكلة للمعنى، وشدة اقتضائه للقافية. وفي المعنى الجزئي شرف المعنى وصحته والاصابة في الوصف[2] .

وقد تحددت خصائص نظرية التذوق الشعري في القصيدة العربية الكلاسيكية من خلال ما أثيرت من قضايا نقدية تعرضنا لبعض منها في :

أولا : غلبة النزعة التقريرية والحسية المباشرة في تفسير الجمال والجميل .

ثانياً : الاهتمام بالمعاني الجزئية وإحصائها وإقامة المشابهة بينها ، والكشف عما فيها من إحالات إلى غير هذه الاهتمامات التي حفلت بها كتبهم .

ثالثاً : غلبة الموسيقى علي ماده الشعر حتى إنها لتصبح في أكثر الأحيان أهم محتوياته .

---

(١) الصناعتين ، ص ٥١ .

(٢) د. غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، ص ص ١٧٣ ـ ١٧٨ .

رابعاً : استخدم الشاعر العربى الصور الجزئية على أنها خيوط فرعية تتداخل في النسيج ليزدان بها ولا تستقل بنفسها ، ولا تحدث بناء خياليا كبيراً خالصاً (١) .

خامساً : الوضوح والسهولة لأن الشاعر فيها يستخدم لغة محددة الأبعاد ومنطقية لا يميزها في الغالب عن لغة النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية .

وجاء القرن العشرون ، والشعر العربى واقع تحت تأثير سلطان التقاليد الأدبية الموروثة كما وصلت إليه من خلال الجمود والتقليد ، الجمود الذى ران على الحياة الفكرية والاجتماعية والاقتصادية نتيجة للظروف السياسية التى سادت العالم العربى ، والتقليد للنماذج الكلاسيكية القديمة تقليدا للشكل دون الروح « وساعد على اطراد هذه التقاليد القديمة فى الشعر ورسوخها ثبات الحياة العقلية والفكرية والسياسية والاجتماعية للشعب العربى ، فلم تكن حياة المجتمع العربى قد تعرضت لهزات فكرية عميقة تستطيع أن تقتلع جذور الفكر السلفى ، وتغير التربة ، وتستنبت الجديد » (٢) .

وانتهت التقاليد الكلاسيكية إلى أشعار اخوانية اهتمت بألوان البديع التى حفظ منها أطراف كثيرة . ولم تستطع النهضة الحديثة قبيل مطلع هذا القرن أن تؤثر – فى بدايتها – تأثيراً كبيراً فى الحركة الأدبية عامة، حيث كانت نهضة

١ – د. شوقى ضيف : دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، ص ١٢١ - ١٢٢
٢ – د. محمد زكى العشماوى : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ٩٥

مادية مفاجئـة ، ولذلك كانت أشعار السيد حسن اسماعيل الخشاب والشيخ حسن العطار وعلى أبو النصر ومحمد صفوت الساعاتى وعبد الله فكرى وعلى الليثى فى مصر ، ونقولا الترك وبطرس كرامة فى لبنان والشيخ أمين الجندى وعبد الباقى العمرى وناصيف اليازجى وفارس الشدياق وابراهيم الاحدب ومحمد حسن فى الشام والعراق، والمسعودى فى تونس[1] كانت هذه الأشعار امتداداً للشعر العثمانى والمملوكى من شيوع التكلف والاهتمام بالصور اللفظية المتضمنة لأمثال التخميسات والتشطيرات والتطريزات أو ما يمكن أن يسمى بالمهارة الآلية والهندسية اللفظية فى الشعر فقد كان الشعر لديهم «صناعة كلام وتمميق ألفاظ وبراعة فى المساجلة والإفحام» [٢].

وحينما استطاعت النهضة المادية أن تؤثر ولو بشكل ما فى وجدان العصر، حاول محمود سامى البارودى، وحفنى ناصف واسماعيل صبرى أن يرفعوا عن الشعراء أثقال الصنعة وذلك بالعودة به إلى التراث البعيد احياء للديباجة العريقة للشعر العربى فى عصور جزالته . فيقول البارودى فى مقدمة ديوانه « إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ، ويهتدى بها السالك »

واستطاع البارودى (١٨٣٨—١٩٠٤) أن يحقق نجاحا هائلا فى القدرة على استعارة الاطار الشعرى التقليدى ، وتحميله خواطره وعقله ، بل أكثر من هذا استعار هذا الاطار الشعرى للتعبير عن مضمون عصره ، فامتلأ شعره

---

١ ــ انيس الخورى المقدسى : الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث ، ص ٧
٢ ــ عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ــ ٢٢ص .

بالحياء والمزن ورسم المنازل ومرعى الظباء وانتقـــل فى القصيدة كما يقول الدكتور محمد حسين هيكل[١] من الغزل إلى المدح إلى الفخر إلى الحماسة إلى الحكمة كما كان يفعل البحترى وأبو تمام والمتنبى وغيرهم من كبار الشعراء وذلك لأن رسالته لم تكن تجديد الشعر العربى فى حياته المتدفقه الفياضة ، بل كانت بعث الشعر العربى من مرقده ،

فاذا استمعنا مثلا لهذا الجزء من قصيدته فى وصف الحرب بين تركيا وروسيا وحليفاتها فى سنة ١٨٧٠ وهو يتحدث عن شوقه للبلاد :

فيا روضة المقياس حياك عارض ... من المزن خفاق الجناحين دالح
ضحوك ثنايا البرق تجرى عيونه ... بودق به تحيا الربا والصحاصح
تحوك بخيط المزن منـه يد الصبا ... لها حلة تختال فيهـا الأباطح
منازل حـل الدهر فيها تمائمى ... وصافحنى فيها القنا والصفائح
وإن أحق الارض بالشكر منزل ... يكون به للمرء خل مناصح
فهل ترجع الأيام فيه بما مضت ... ويجرى بوصل من أمية سانح
لعمرى لقد طال النوى وتقاذفت ... مهامه دون الملتقى ومطاوح[٢]

فسنرى من خلاله البارودى وقد لبس لغـة واحساسيس الشاعر العربى القديم ، وإيقاعاته النفسية حتى فى تعبيره عن صور الحياة العصرية فى مثل قوله واصفاً النجوم :

---

١ ــ مقدمة ديوان البارودى : تحقيق وشرح على الجارم ومحمد شفيق معروف ج٢

٢ ــ الديوان ، ج ١ ص ٨٩ .

وترى الثريا فى السماء كأنها حلقات قرط بالجمان مرصع
بيضاء ناصعة كبيض نعامة فى جوف أدحى بأرض بلقع
وكأنها أكر توقد نورها بالكهرباءة فى سماوة مصنع

وبهذا كان البارودى مرحلة تمهيدية عاشها الشاعر العربى بتلك الروح القديمة التى سيطرت عليها صور الشعر العربى الكلاسيكية .

وقد استطاع هذا الاتجاه أن يؤثر تأثيراً بالغاً فى النهضة الشعرية بعد ذلك حيث استمرت حركة البعث عند مدرسة بأكملها تزعمها أحمد شوقى وكان من كبارها حافظ ابراهيم ومحمد عبد المطلب وعلى الجارم فى مصر ومعروف الرصافى والزهاوى والشبيبى فى العراق ، وشكيب ارسلان وشبلى ملاط وخليل مردم فى الشام والشيخ محمد النخلي ومحمد الشاذلى خزنة دار فى المغرب[١] والأمين العمودى والمولود بن الموهوب فى الجزائر [٢].

فبالرغم مما قيل عن التجديد فى شعر شوقى حتى فى دعواه بمقدمته التى كتبها للطبعة الأولى للشوقيات ١٨٩٨ إلا أنه يمثل فى الحقيقة ذروة الشعر التقليدى فى نماذجه الشعرية وفى فهمه للشعر .

قال شوقى مهاجما شعر المناسبات وشعرائه — رغم أن أغلب شعره شعر مناسبات — «إلا أن هناك ملكا كبيرا ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتغنوا

---

١ - المقدسى : الاتجاهات الادبية فى العالم العربى ص ٧ وما بعدها .
٢ - عبد الله الركيبى : دراسات فى الشعر الجزائرى الحديث ص ١٣ وما بعدها .

بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه كل نصيب . وهذا الملك هو الكون ... فهناك يتسع له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول ، ويستفيد من جهة علما لا تحويه الكتب ولا توعيه صدور العلماء ، ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسلياً في الهم ، ومنجياً من الغم ، وشاغلا إذا أمل الفراغ ومؤنسا إذا تملكت الوحشة (١) .

وهذه الفقرة توضح كيف فهم شوقي – حتى في قمة دعواه – التجديد الشعري داخل إطار المفهوم الكلاسيكي فهو مصدر للمعرفة والتسلية المفيدة النافعة ، وهو رصد خارجي لجزئيات الكون ، فلسفته الجمالية منمنمات الأرابيسك المعتمدة على تكرار الوحدات الجاهزة في إيقاع مضطرد .

لقد نجح شوقي في أن يكون شاعر الأمير، وخفق في هذا حافظ ابراهيم لفقر إمكانياته الذاتية ، فأوقف شعره على رصد المناسبات والأحداث ، وبهذا لعبا دور الشاعر العربي الكلاسيكي بأمانة وإخلاص حيث اعتبرا نفسيهما معدودين من وسائل الدعاية سواء للأمة أو للأمير .

---

١ - المقدمة كاملة أوردها عدد الهلال الخاص عن أحمد شوقي أول نوفمبر ١٩٦٨.

ثانيـاً :

مفهوم الشعر الحديث واتجاهاته

رغم الاختلافات الكثيرة التى استقرأها النقاد بين الكلاسيكية و الرومانسية والواقعية إلا أن هذه المذاهب تتلاقى جميعها فى اطار عام وهو التعبير عن المألوف فى صوره المختلفة .

ولقد حدد إطار هذا المألوف طبيعة الحياة نفسها والإنسان ، حيث كان الشعر حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر وربما بعد ذلك بفترة يعيش بأكمله فى اطار المجتمع أو فى حماه ، فالناس ينتظـرون منه أن يكون تعبيراً أو تشكيلا مثالياً للمواقف والمشاعر العادية وعزاء شافيـاً للآلام والجراح مهما تناول من موضوعات مخيفة أو قاسية[١] .

لكن ماحدث فى العصر الحديث كان ثورة عنيفة ، لقد وجد الشعـراء أنفسهم نتيجة لمنجزات العصر ومتغيراته فى المفاهيم ، فى مجتمع مشغـول بحاجاته المادية ، مشغول بتقدمه العلمى والتكنولوجى ، مشغول بمحاولاته المستمرة لتجريد العالم من أسراره وتفتيته وتحليله وتقديم البيانات الاحصائية والأرقام فى الوقت الذى تؤكد فيه النظريات الرياضية إن أقصى مايمكن أن يقدم عن الحركة فى هذا العالم احتمالات ... ألم تتحول المادة إلى ذرة ؟ والذرة إلى الكترونيات وبروتونات ، وهى بدورها أشعة سابحة فى فراغ بطريقة عشوائية وبلا نظام يحكمها سوى نظام الاحتمالات ، ألم تحول نظرية إينشتين

---

(١) هوجو فريدريتش : ثورة الشعر الحديث من بودليرالى العصر الحاضر ص ٣٦ .

في النسبية والبعد الزماني فلسفة الثبات والنظام الذى أقرته نظريات نيوتين من قبل إلى حطام كاذب .

لقد وجد الشاعر نفسه من ثم فى مواجهة مجتمع فقد الإحساس بروح الشعر نتيجة اكتساح التكنولوجيا العصرية للمحتوى الانسانى ، ونتيجة لإلغاء المحتوى الحضارى للانسان ، فكانت صرخة الشاعر الحديث احتجاجا على العصر وروحه وخروجه على مألوفه المتمثل فى ماديات العصر وتراثه الذوقى .

إن الدارس للشعر الحديث فى انتاج الشعراء الألمان من المرحلة المتأخرة عند ريلكه إلى تراكل ، وفى إنتاج الشعراء الفرنسيين من أبولينير إلى سان جون بيرس ورينيه شار ، وفى إنتاج الشعراء الاسبان من جارثيا لوركا إلى جيان ، وفى انتاج الشعراء الإيطاليين من بالاتسيكى إلى انجارتى ، وفى إنتاج الشعراء الانجليز من ييتس إلى اليوت سيلاحظ أن القصيدة الحديثة « تريد أن تكون شيئا مكتفيـــا بذاته ، كيانا يشع دلالات عديدة ، نسيجا من عناصر متوترة ، ميدانا تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالإيحاء على طبقات من النفس لاصلة لها بالعقل - سابقة عليه أو متجاوزة له - وتمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشيع فيها الرعشة والرفيف [1] » .

وقد أدى موقف الشاعر من مجموع المتحصلات المستوعبة من واقع عصره وظروف هذا الواقع إلى اتجاهات بعضها يغلب عليه الطابع الفكرى ، والبعض الآخر يميل إلى الجانب العاطفى الحدسى .

---

(١) ثورة الشعر الحديث ، ص ٣٠ - ٣١ .

لقد لاحظ النقاد من خلال استقرائهم للشعر القديم أنه كان يهتم بالمضامين الإيجابية ، سواء فى اخضاع الشاعر مغامراته لقننات خارجية أو فى ارتفاعه بالفرد إلى المستوى البشرى العام ، أو فى اشتماله على نظرة ناقدة أو متفائلة للواقع . ويسمي الناقد الالمانى هوجو فردريش هذه المضامين بالمقـولات الايجابية ، وذلك فى مقابل المقولات السلبية التى أصبحت الأســاس الفلسفى للقصيدة الحديثة ، لقد اتجهت القصيدة الحديثة إلى نقل الواقع من حـالة المعرفة الوصفية التى كانت مدار الشعر القديم إلى المذهل غير المألوف ، فقد تخلص الواقع من نظامه المكانى والزمانى والموضوعى والنفسى (١) » .

لقد أصبحت هذه المقولات السلبية هى محل العمـــل الشعرى الحديث ، ويمثل هذا بصورة جلية فى معجمة الشعرى ومصطلحاته النقدية ، فسيواجه الباحث بمجموعات من مثل هذه المقولات السلبية :

الضياع ، تبديد العادى والمألوف ، النظام المفقود ، التفكك ، العكس ، أسلوب الرص والتجاوز (أى رص الكلمات والمعانى بجانب بعضها البعض دون ضرورة منطقية أو معنوية أو لغوية ـ الشعر المجرد من الشاعرية ؛ التحطيم والتفتيت ، الصور القاطعة ، المفاجأة الضاربة ، الإزاحة ، الاغراب احداث الصدمات ، السخرية المرة ، غلبة الاستثناء والشذوذ ـ الغموض ـــ الخيال الجامح ، الكآبة والظلام ، التمزق بين الاضداد المتطرفة ، الميل إلى العدم ... وغيرها .

ويقـرر الناقد الأسبانى داماسو ألونسو ـــ كما يروى فريدريش فى

---

(١) المرجع السابق ص ٣٢ ـ ٣٣ .

كتابه بناء الشعر الحديث أنه « ليس هناك وسيلة لتسمية فننا إلا بالتصورات والمفهومات السائدة [١] .

وتمثل كتابات وأشعار ولاس ستيفنس ... Wallace Stevence هذا الاتجاه خير تمثيل . لقد تناول ستيفنس العلاقة بين الواقع وقدرة الشاعر الخيالية فى ضوء الإحساس بضغط الواقع على مرونتنا الابداعية . فرأى أن الحياة اليومية تفرض علينا موقفا سلبيا إزاء جمحات الخيال ولذلك كان على الشاعر أن يتقبل اللحظة الواقعية دون رتوش ودون إضافات من خبرات الأجيال السابقة ومثولوجيهاتها ومعتقداتها ، ودون آمال أو أحلام مستقلة قد تراود العقل المكتنز بالمعلومات [٢] .

وإلى جانب هذا الاتجاه فهناك الاتجاه الآخر الذى يمثله اليوت T.S.Eliot لقد رفض اليوت الفلسفات المادية معتصما بالكاثوليكية ولم يقم نظرته الكاثولوكية هذه إلى الدين على أنه ممارسة مجموعة الطقوس ، ولكن أقامها من حيث الدعوة إلى تجاوز الحواجز القومية والفردية فى سبيل خلق مجتمع انسانى دينى مترابط ومن حيث اهتمامه بنقاء الروح ومسراها فى العالم الخارجي ، لقد تبلد الإحساس الفنى بعد أن عاش فى منأى عن الاحساس الدينى الذى لقى نفس المصير بعد انفصاله عن الاحساس الفنى [٣] ، ومن هنا كانت محاولة اليوت لخلق لغة جديدة للشعر

---

(١) ثوره الشعر الحديث ص ٣٧ـ ٣٨ .

(٢) عادل سلامه : اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر ـ دراسة ـ مجلة عالم الفكر الكويتية ـ المجلد الرابع العدد الثانى ١٩٧٣ .

(٣) Eliot, T.S· : Nctes Towards The Difinition Of Culture, P.26

تجتاز الحواجز الاقليمة من ناحية ، وتحاول أن تذلل العقبـــات فى سبيل الدلالة على المفاهيم الروحية والكونية التى يحاول الشاعر تقصيها ، [١] .

فبالرغم من اختلاف تفسير النقـاد حول أعمال اليوت وخاصة الأرض الخراب The Waste Land والرجال الجوف The hollow men ورماد الأربعاء Ash Wednesday[٢]. إلا أنها تدلل بوضوح كاف كيف يعتبر اليوت الدين هو الملاذ الأسمى من خطايا العصر بما شمله من مادية وانغار فى الزمن وبحث عن المكسب على حساب القيم الروحية والمبـــادىء والتضحيات السامية .

لقد حاول اليوت أن يبين خلال تلك الأعمال ، مدارج الإنسياب و الترقى للروح الإنسانية التي نبذت العالم وتخلصت من أدران الجسد ، [٣] فهى حائرة تبحث عن ملاذ فى الأرض الخراب ، ثم تمر بمرحلة التطهير فى رماد الأربعاء حتى إذا ماتخلصت من كل شائبة استطاعت أن تخـطو فى الرباعيات إلى عالم الخـلود .

ويعترف اليوت فى كتابه ، وظيفة الشعر ووظيفة النقد بأهمية هذه المرحلة الدينية التي سارت فى طريقها التجربة الصوفية بقوله ، إن هناك صلة قويه بين

---

(١) عادل سـلامة ، اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعصر ، عالم الفكر ص ٦٤ .

(٢) he Penguin Book of Contemparary Verse P.P. 100 — 109

(٣) د . فائق متى ، اليوت ص ١٩٤ .

التصوف وبعض ألوان من الشعر ولا يتحتم أن تكون هذه الصلة صلة فكرية بل قد تكون صلة سيكلوجية بحتة (١) .

وبين موقف ستيفنس وموقف اليوت نرى موقفا ثالثا يمثل اتجاها بين الموقفين . ويمثل هذا الموقف الشاعر أودن W.A. Auden فقد كانت أشعاره فى البدايه — أواخر العشرينات من هذا القرن وأوائل الثلاثينيات —مزيجا من الماركسية ومن آراء فرويد مشتركا مع سبندروماكيس وداى لويس . وقدم فى المرحلة أشعارا ملتزمة سياسياً واجتماعيا (٢) .

لم ينظر أودن إلى المواقف الجزئية على أنها حوادث منفصلة عن مجرى التاريخ أو على أن لها قيمه سياسية محلية ولكنه يرى الموقف شاملا مرتبطا بحياة الإنسانية فى الماضى والحاضر والمستقبل . وكان هذا ايماناً منه بقيمة الفن كعامل أساسي محرك للحضارة ، نرى هذا بوضوح فى قصيدته الطويلة أسبانيا عام ١٩٣٧ (٣) .

لقد رأى أودن فى الحرب الأهلية الأسبانية موقفاً كان على الفنان فيه أن يكون إيجابيا فى تحمل مسئوليته الاجتماعية فى انقاذ الحضارة المهددة بالإنهيار .

ولم يلبث أودن بعد الحرب العالمية الثانية أن انتقل من موقف الداعية

---

(١) The use of poetry And The use of Criticism, p .140

(٢) W.H.Auden, in The penguin Book of contemparary Verse P.P. 196 - 199 .

(٣) ترجمها الدكتور عادل سلامه - اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر عالم الفكر .

السياسي الاجتماعي الصريح إلى موقف الفنان الذي يأخذ في اعتباره مايجري في المجتمع البشري من خلال نظرة فلسفية متكاملة وكان هذا تحـولا من الموقف الراديكالي الماركسي إلى الدين . إن قصائده أول سبتمبر ١٩٣٩ ومتحف الفنون الجميلة ، ودرع أخيل التي ترجمها الدكتور عادل سـلامة في دراسته عن اتجاهات الشعر الانجليزي والامريكي المعاصر دعـوة إلى خلق توازن بين حاجات الفرد الانسانية وبين احتياجات المجتمع العادل على أساس من الاستجابة لشعلة نورانية داخلية تبلغ في أغلب الأحيان حـد الرؤية الصوفية .

وأيا كان الاتجاه الذي اتجه إليه الشعر الحديث ، فإن هناك ظاهرة هامة يراها الدارس لهذا الشعر وهي أنه استطاع أن يتخطى حواجز الاقليمية فيفيد ويستفيد .

لقد أصبح الشاعر الحديث شاعراً شمولي النظرة ، ومن هنا كثر في الشعر الحديث استحضار أصوات عديدة من ثقافات عديدة . نرى هذا بالحاح في أعمال اليوت الشعريه وخاصة الأرض الخراب ، وفي أشعار ياتس Yeats وازرا باوند Ezra Pound وغيرهم . وقد ترك هذا الإحساس بالعالمية بصماته الواضحة في الشعر العربي الحديث . فاستفاده عبد الرحمن شكري وجيله من الثقافة الانجلزية واضحة ظاهرة ، وكذلك السياب وعبد الصبور ، على حين نرى تأثير الثقافة الفرنسية على أعمال أدونيس وتأثير الثقافة الروسية في أشعار البياتي وكاظم جواد .

ثالثا :

الموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة :

(١)

ارتبطت حركة البعث الأدبى فى الشعر العربى الحديث بحركة بعث قومى ضخمة تمثلت فى نشأة الحزب الوطنى وتكوين الجمعيات الأدبية والعلمية، والدعوات الإصلاحية التى قادها جمال الدين الأفغانى وتلاميذه خاصة محمد عبده الذى أسس جمعية احياء الكتب العربية القديمة التى عنيت بنشر روائع المؤلفات العربية الكلاسيكيه ،وكان من دعواه العمل على فهم العربية على طريقة سلف الأمة قبل ظهور الخلاف وإصلاح أساليب اللغة [١] وكانت النتيجة المباشرة قيام حركة العمل على إحياء الثقافة العربية فى عصور أزدهارها .

وعاصرت هذه الحركة حركة جيل آخر من المتشبعين بعلوم الغرب ومنجزاته المادية خاصة بعد التوسع فى البعثات التعليمية والترجمة . وهؤلاء رأوا أن سبيل الإصلاح هو الأخذ بعلوم الغرب .

وسموا هؤلاء بالمجددين والآخرين بالمحافظين ،أو أنصار الجديد والقديم ، ولم يلبث الصراع أن اتسع وأصبحت المشكلة مشكلة الجيل بأكمله ، ومشكلة الصراع الداخلى فى أفكار ونفسيات هذا الجيل وفى عقده وعصبياته ونزعاته الجامعة والمفرقة والبناءة والهدامة والصحيحة والزائفة [٢] .

وسيطر هذا الصراع على مختلف جوانب الحياة فى السياسة والأوضاع

---

١ ـ عثمان أمين : رائد الفكر المصرى ص ٢٥ واحمد أمين : زعماء الاصلاح ص٣٢٧

٢ - د . حلمى مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر ،ص ٤١١ .

الاجتماعية والمجالات الثقافية. ففي الحياة السياسية كانت الجامعة الاسلامية والجامعة العربية والجامعة المصرية، وكل جامعة لها اتجاه خاص بها. كذلك كان الإختلاف بين أنصار الكفاح الوطني والحكم والاستقلال.

وفي مجال الحياة الاجتماعية كان هناك المحافظون؛ الجامدون منهم والمعتدلون، وكان هناك المجددون المحافظون والمجددون الاحرار.

وفي مجال الثقافة كان هناك أنصار العودة لميراث السلف في عصور ازدهاره ودعاة الفكر العربي الاسلامي، ودعاة الفكر العربي وحده، ودعاة الأخذ بأسباب التقدم الغربي، ودعاة المواءمة بين الميراث وبين الفكر الغربي.

ولم تلبث المشكلة أن تبلورت بعد الحرب في اتجاهين واضحين هما:

القديم ممثلا للتراث العربي الاسلامي، والجديد ممثلا للفكر الغربي ومظاهره المادية. واشتد الصراع بين أنصار كل اتجاه كما يقول الدكتور محمد حسين «كثر كلام الناس بعد الحرب عن القديم والجديد، وشغلت الصحف وشغل الرأي العام بالمعارك العنيفة التي دارت بين أنصار المذهبين في سائر نواحي المجتمع، وكان الناس يطلقون اسم القديم يعنون به كل ما يمت بصلة إلى تراثنا الموروث من دين تقاليد، بينما كانوا يعنون بالجديد كل طريف طارىء علينا مما هو منقول في معظم الاحيان عن الأوربيين [1].

قاد الرافعي وشكيب أرسلان زعامة القديم، فقد راح الرافعي «يقتحم الخصوم ويتصدى للتجديد ومثاليه في أنصاره ودعاته حتى تربع على عرش القديم وآلت إليه زعامته» [2]. ورأيا أنه لاسبيل إلى الفصاحة والبلاغة إلا في

---

١ — الاتجاهات الوطنية جـ٢، ص١٧٨

٢ — د. حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث ص ص ٤١٠ — ٤١١

احتذاء التراكيب العربية. يقول الرافعي « فالمذهب هو أن تكون اللغة لاتزال لغة العربية في أصولها وفروعها وأن تكون هذه الاشعار القديمة التي تحويها لاتزال حية ، تتنزل من كل زمن منزلة أمة من العرب الفصحاء وأن يكون الدين العربي لايزال هو هو كأنما نزل به الوحي أمس ، لايفتنا فيه علم ولا رأى وأن يأتي الحرص على اللغة من جهة الحرص على الدين ، إذ لايزال منها شيء قائم كالأساس والبناء لامنفعة فيها معا الا بقيامها معا [1] .

وقاد حركة الجديد طه حسين وسلامة موسى وخليل سكاكين ، فرأى طه حسين أن الرافعي وأمثاله حينما يكتبون لايشعرون ولايفكرون كما يكتبون ، وإنما شعروا بطريقة وكتبوا بطريقة أخرى . [2] . واعتبر الدكتور طه حسين هذا من النقائص الخلقية « لأنه كذب للكاتب نفسه ، وعلى معاصريه وهو نقص من جهة أخرى لانه لايدل على أقل من أن الكاتب ينكر شخصيته ولايعترف بها وأى انكار للشخصية أشر من أن تحس وتشعر ثم تستحي أن تصف احساسك وشعورك كما تجدها فتستعير لهذا الوصف أساليب لاتلائمه وضرور بالاتؤديه . [3] .

وداخل هذا الصراع بين القديم والجديد ظهرت وتبلورت مدرسة الديوان كمدرسة أدبيه جديدة تحمل على القديم ممثلا في شوقي وحافظ والمنفلوطي ، وتنادي بالتجديد على أن التعبير عما في النفس وعما يحسه الكاتب أو الشاعر . وبهذا تبلورت القضية في شكل له أسسه الفلسفيه يقول العقاد : ليس التجديد أن ننكر فضل العرب أو نتعمد الخروج على الأساليب العربية، وإنما التجديد الحق أن ننكر أوهام الذين يحصرون الفضل كله في العرب أو الذين يختمون على الأساليب

---

١ — تحت راية القرآن ، ص ص ٩ — ١٠ .

٢ — حديث الاربعاء ، ج ٣ ص ١١ .

٣ — نفس المرجع ، نفس الصفحة .

بعد القرن الرابع الهجرى . وليس التجديد وصف المخترعات المستحدثة وعلامات المدنية فالعبرة بأسلوب الوصف لا بذات الموصوف، وليس التجديد أن نقفوا أثر الصحف فى السياسة والاجتماع فقد يستحيل الغضب السياسي أو الظلم الاجتماعى إلى صرخة نفسية تفعل فعلها فى حث العزائم ولا تتسمى باسماء الصحفيين والسواس. وليس التجديد أن نضرب عن تقليد العرب لتقليد الافرنج لأن الافرنج قد يخطئون فى فهم الأدب كما يخطىء الشرقيون ، وليس التجديد أن نقتحم المعانى والخواطر وأدوات الشاعر ووسائله وليست بغاياته وقصارى مقاصده ، وإنما التجديد أن يقول الانسان لأنه يجد فى نفسه مايحسه ويقوله، وما يجدر به أن يحس ويقال.[1].

وهكذا كان ظهـور مدرسة الديوان انتصارا كبيرا لانصار الجديد من حيث بلورة الدعوة ووضعها فى اطارها المضبوط ، ومن حيث وضع أساس نظرية جديدة فى الفن مغايرة تماما للنظرية التلقيدية .

(٢)

كانت مدرسة شوقى كما رأينا مدرسة تقليدية اعتمدت على احياء التراث الشعرى القديم وتمثل هذا التراث الشعرى بالمحافظة على روحه وخصائصه حتى وصل الامر إلى تكرار التشبيهات والاستعارات التى أمتلأ بها ديوان الشعر الكلاسيكى

لم تستطع هذه المدرسة أن تدرك سر الأسلوب المجازى وارتباطه بروح عصره، فقد استنزف احتذاؤها للشعر الكلاسيكى القديم كل الجهود والابداع ، وأصبح الشعر لديها لونا من التجويد للقوالب الناجزة .

وقد حاولت هذه المدرسة نتيجة للنهضة النقدية ، وحملة انصار التجديد عليها

---

١ — ساعات بين الكتب ص١٤١ .

أن تستفيد من هذه النهضة بالتركيز حول موضوع واحد للقصيدة أصبح عنوانا لها عوضا عن تسمية القصيدة بحسب حرف الروى فى قافيتها كما كان متبعا ، و بالتعبير عن موضوعات العصر ، إلا أن ذلك كله لم يخرج القصيـدة العربية فى هذه المدرسة عن إطارها التقليدى ، فقد ظلت الصورة التقـليدية لبنية القصيدة الكلاسيكية هى السائدة .

المدرسة التقليدية إذن مدرسة تعيش التراث تحت إحساس بسيطرة التراث عليها وسلطانه الكبير فهى مدرسة كلاسيكية شبيهة بكلاسيكية أوربا فى القرن السابع عشر الميلادى والتى فهمت المحاكاة على أنها محاكاة للنماذج الكلاسيكية فى أشعار هوميروس وسوفكليس وهوراس ، وشعراء هذه المدرسة شعراء يمتلكهم التراث امتلاكا يفرض سيطرته فى لغته الشعرية ومكونات هذه اللغة على وجدانهم الشعرى . وهكذا عاش شعراء مدرسة التقـليد عصرهم داخل عباءات المتنبى وأبى نواس وابن الرومى ونسوا أن لكل من هـؤلاء لغته وإيقاعاته ولفتات ذهنه وقدراته الخاصة وقيمهم التى تنبع من حياتهم و 'بيئة مجتمعهم ، فقد أخذت لغتهم فروسيتها وتطرفها وإيقاعاتها من إيقاع الحياة التى عاشوها ، (١) ومن ثم فإن ارتباط شعراء مدرسة التقليد بالتراث كان ارتباطا سطحيا أو شكليا لأنه لم ينبه الضمائر إلى هذا التراث من أى منظور تفسيرى ، ولم تلفتهم إليه من حيث هو حصيلة مواقف إنسانية لها أبعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن ، وإنما هى قد اقتصرت مهمتها على استيحاء هذا التراث وإعادته بكل مشخصاته الفنية إلى قارىء العصر(٢) .

---

(١) د. محمد زكى العشماوى: الادب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٣ — ١٥٤.

(٢) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر ص ٢٣ — ٢٤ .

وحينما ظهرت حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث بتأثير من تمثل أنصار هذه الحركة لمفهوم الأدب والفن فى التصوير الغربى ، حاولت هذه الحركة استكشاف قيم جديدة فى شعر التراث لم يلتفت إليه القدماء أنفسهم . ظهر ذلك بوضوح فى دراسة العقاد لابن الرومى ودراسة المازنى لبشار وابن الرومى والمتنبى ودراسة طه حسين للشعر الجاهلى والمعرى .

وحاول شعراء هذه الحركة أن يتغلغلوا داخل التراث الشعرى بحيث أصبح التراث جزءاً من مكونات الشاعر وذلك فى محاولة للوصول إلى أسلوب خاص ولم يعد المهم لدى الشاعر ملاحظة شواهد العصر ، ولكن فهم روح العصر والواقع إن الإنسان كما يقول الدكتور العشماوى ، لا يستطيع بحال أن يتبرأ من المؤثرات النفسية والعضوية المنحدرة إليه . فالتاريخ بكل امتداداته يعيش فى الحاضر . والشاعر لا يدين فى إبداعه للحظة الحاضرة التى يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفنى فحسب ، بل هو مدين مع ذلك وإلى حد كبير إلى زمان مركب يمد جذوره طولا وعرضاً فى أعماق التاريخ وخزائنه (١) .

كانت تجربة شعراء التجديد فى التراث الشعرى تجربة محدودة بحدود التراث العربى باستثناء بعض المحاولات لتمثل التراث الغربى لم تأخذ شكل الظاهرة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنها لم تستطع كلية التخلص من سيطرة هذا التراث العربى الكلاسيكى الذى عاش فى شعرهم نتيجة ترسيبات لا إرادية .

---

(١) الادب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٤ - ١٥٥ .

ولم تلبث بعد الحرب العالمية الثانيه تقريبا أن ظهرت حركة الشعر الجديد كحركة معاصرة لاتكتفي بالنظر في التراث العربي الإسلامي فقط ، وإنما وجدت في التراث الإنساني العام مادة صالحة للدخول في السياق الشعري . وهكذا تعامل الشعراء المعاصرون مع التراث الإنساني العام من يوناني وروماني وفرعوني وبابلي وأشوري ومسيحي وإسلامي ؛ وأصبح التاريخ الإنساني كله جزءاً من مكونات التجربة الشعرية الجديدة .

نظر الشاعر المعاصر إلى التراث الإنساني على أنه كيان له أبعاده الفكرية والانسانية وأحس أن عليه كفنان معاصر أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه .

لقد حاول الشاعر المعاصر أن يعيد النظر إلى هذا التراث في ضوء العصرية لتقدير مافيه من قيم ذاتية باقية ، روحية وإنسانية وتوطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري[1] ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث . يقول صلاح عبد الصبور – كشاعر معاصر – عن هذا الموقف (٢) : إن على الشاعر المعاصر أن يهضم التراث وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه يستطيع بعده أن يصل إلي أسلوبه الخاص ، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة ،

---

(١) د. عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ٢٨ .

(٢) قراءة جديدة لشعرنا القديم - ص ١٥ .

فيضيف إليه جديداً ولا يأوى إلى ظله بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة ويحس إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة بل على الشعر » .

ولقد حدد موقف الشاعر المعاصر من التراث القيمة الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل الفنى، وليست مبادىء خارجية مقننة ـ فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة ، سواء فى ذلك مايتعلق بالشكل والمضمون وهو فى تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر وذوقه ونبضه » (١).

ويمثل التراث الإنسانى لدى الشاعر المعاصر جانبا من تكوينه الشعرى وذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لإستيعاب الوجدان الإنسانى عامة من خلال إطار حضارة العصر ، وتحديد موقف الشاعر كإنسان معاصر منه .

التجديد والمعاصرة إذن اتجاهان من خلال أطر وعلاقات زمانية ومكانية حيث يستعير أصحاب التقليد الجو النفسى بإيقاعاته للتعبير عن ظروف ذات وعصر تختلف فى إيقاعها عن زمان ومكان الإطار المستعار ، وهو مافعله البارودى وشوقى ومدرسته ، على حين تركز المعاصرة اهتمامها على إدراك الإنسانية من خلال العصر وإيقاعاته النفسية والكونية .

ويبقى بعد ذلك التجديد خارج حدود الزمان والمكان يحمل طزاجة الإحساس الجديد منذ وجد . فالموناليزا منذ وجدت حتى الآن والإنسان يستمتع بما فيها من حيوية طازجة خارج كل الحدود . ومثل هذا القول ينطبق على الأعمال الذكية لانجلووسوفكليس وشكسبير والمتنبى وابن

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٨.

الرومى بما تقدمه من إعادة اكتشاف العلاقة بين الذات والموضوع على نحو يضمن للصورة التعبيرية دوام الجدة من خلال الإبداع المنفرد الذى لايمكن مقارنته بغيره وهكذا فعندما تصبح هذه الصورة « ملكا للزمان وللتاريخ فلن تصبح جديدة أو قديمة وإنما هى ببساطة ماهى أو ماتكون عليه فى ذاتها ولذاتها (١) .

(٣)

وهكذا نرى أن الصراع بين القديم والجديد ، والانتقال من القديم إلى الجديد حتمية اجتماعية تؤكدها الدراسات الاستقصائيه لتاريخ المجتمعات البشرية . كذلك فان كل انتقال مرتبط ارتباطا وثيقا « بحياة الأمة الاجتماعية وبالرغبة فى تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم وأكثر تمشيا مع ملابسات حياتهم » (٢) .

فحينما أتيحت للعالم العربى عوامل اليقظة والثورة تحققت له مسببات هذا الانتقال . لقد كانت هذه العوامل بمثابة الانفجار الثقافى والإجتماعى فى العالم العربى ، فقد ازداد الوعى عند الكتاب بذاتهم الفردية والجماعية خلال الأحداث السياسية والاجتماعية العنيفة وكان الإحساس بالذاتية الفردية من أهم العوامل التى هيأت للالتقاء بالفكر الغربى بعد أن زال الإحساس بالخوف من التعامل معه ، وبعد أن زالت عقدة الإستعلاء التى شكلت عقلية

(١) محمد زكى العشماوى : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٥٥ .

(٢) محمد زكى العشماوى : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ص ٩٥ — ٩٦ .

أنصار القديم . فكان هذا الالتقاء ، التقاء نماذج واستيعاب إلى حد كبير بعد أن كان التقاء تنافر وتنابذ وتفاضل ، (١) .

وهكذا سارت الثقافة الغربية جنبا إلى جنب مع حركة نشر التراث العربي ، خاصة بعد إنتشار البعثات الأجنبية في مصر والإرساليات ومدارسها في الشام . وجاء إنشاء الجامعة المصرية خلقاً لجيل جديد من الشباب المثقف على أسس عصرية ، ومدللا على إرهاصات النهضة الفكرية .

ولقد كانت هذه الفترة بداية نمو الطبقة المتوسطة وإحساسها بذاتها . وخاضت هذه الطبقة خاصة في الشام صراعا حاداً بينها وبين الطبقة الإقطاعية وأصحاب الثروة والسلطان وتدخل الاستعمار في هذا الصراع في محاولة للاستفادة منه والإنتفاع به .

وإلى جانب هذه العوامل كانت هناك العوامل الأخرى التي أشبعها تناولا كل من أرخ للحياة الفكرية وظروفها في هذه الفترة من دور المستشرقين وانتشار الصحافة والطباعة والمنتديات والجمعيات الأدبية والعلمية وحركات التحرر التي قادها فكريا محمد عبده وسلامه موسى واجتماعيا قاسم أمين .

أدت كل هذه العوامل إلى خلق حالة من الإنفجار الثقافي والإجتماعي فكان لابد للصراع بين القديم والجديد أن ينتصر لصالح الجديد ، مع وجود من يدافع عن القديم بالطبع بحكم تأصيله في الوجدان العربي ، وهذا يفسر

---

(١) د. حلمي مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبي في مصر ، المقدمة ص ب .

لنا كيف أن دعاوى التجديد فى هذه الفترة تمثلت أكثر فى النظريات ولم تتوفر فى الإنتاج الإبداعى إلا بعد فترة .

فقد نادى شوقى وحافظ ومطران بالتجديد ، وإن كان مطران هو أكثر الثلاثة فى تحمسه لدعواه ولكنهم لم يستطيعوا أن يحققوا ما نادوا به فى أعمالهم الإبداعية .

يقول مطران فى مقدمة ديوانه الذى أصدره ١٩٠٨ « فرأيت فى الشعر المألوف جموداً وبدا لى تطريز الأقلام على الصحف البيضاء كتطريس الأقدام فى تيه البيداء فأنكرت فريقه » إلى أن يقول مقدما شعره « فهذا شعر ليس ناظمه بعبده ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ... بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وموضعه ، وإلى جمال القصيدة فى تركيبها وفى تناسق معانيها » (١) .

فبالرغم مما تشي به هذه المقدمة من معرفة مطران بالوحدة العضوية ودعوته إليها والدعوة إلى عدم التقيد بالوزن والقافية ، والإحساس بالحاجة إلى اتخاذ الشعر وسيلة للوصف والتصوير ، إلا أنه فى أغلب شعره سار على النسق التقليدى فأكثر من شعر المناسبات ومن اختيار القوالب الجاهزة ، بل نراه أحيانا يبكى الديار بكاء الأقدمين كما فى قوله فى قصيدة « تذكار » .

أيادار من أهوى فديتك داراً ... غدت بعدنا للعاشقين مزارا

(١) ديوان الخليل ج ١ ص ٨ - ٩ .

تذكرني أيام أنسي بقربها   قديما وليلات مضين قصارا
وساعات لهو كن للعمر زينة   كما زان في الكأس الحباب عقارا[١]

والإحساس بتأثير فلسفة القصيدة العربية التقليديه في وجدان الشاعر والمتذوق على السواء هو الذى جعل مطران رغم مانادى به ينبهر أمام تجديدات أحمد زكى أبو شادى حينما قال فى المقدمة التى كتبها لديوان أبى شادى (أطياف الربيع : سبتمبر ١٩٣٤) فاجأ هذا الطبيب الشاعر الأديب السليقة العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين من قبل . لم يرع أن تلك السليقة فى تحولها بطيئة حريصة على مألوفها تيسر لها » .

وحينما قاد العقاد والمازنى الحملة على التقليديين ، وتحددت آراؤهـا فى مقدمات الدواوين وفى المقالات الكثيرة لم تجد لها صدى قويا أو تأثيراً ظاهراً في أذهان المعاصرين (٣) فقد فهمت الدعوة إلى الوحدة العضوية مثلا على أنها وحدة الموضوع ، وهذا يدلل على أن الاستجابة آنذاك كانت استجابة خارجية .

وبالرغم من ذلك فان مقالات العقاد والمازنى ومقدمات شكرى لدواوينة تمثل فى الحقيقة أول حركة ثورية إيجابية على نظام القصيدة العربية القديم (٣) .

---

(١) ديوان الخليل ج ١ ص ١٩٦ .
(٢) د. محمد زكى العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصرة ص ١٠٥ .
(٣) المرجع السابق ص ١٠٦ .

يقول العقاد « إنك ترى الارتباط قليلا بين معـــانى القصيده العربية ، ولا ترى قصيده أوربية تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد أو موضوعات متنافسة ، ومن هنا كانت وحدة الشعر عنـدنا البيت وكانت وحدتهم عندهم القصيدة . فالأبيات العربية طفرة طفرة ، والأبيات الإنجليزية موجة لاتنفصل من التيار المتسلسل الفياض ، وسبب ذلك هـو أن الحس لا يربط بين المعانى وإنما يربط بينها التطور والتعاطف والملكة الشاعرة (١) .

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب أو المعدة (٢) وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب وليس الشـاعر من يأتى بروائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال إنما الشاعر من يشعر ويشعر (٣) . « فالشعر » استيعاب للمحسوسات وقدرة على التعبير عنها فى القالب الجميل (٤) . والشاعر العظيم هو الذى « تتجلى فى شعرة صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالهـــا وعلانيتها وأسرارها ، أو أن يستخلص من مجوعة كلامه فلسفة للحياة ومذهب من حقائقها وفروضهـا أيا كان هذا المذهب ، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه (٥) .

---

(١) ساحات بين الـكتب ص ١٠٦ .

(٢) الديوان فى الادب والنقد ص ١٣٠ .

(٣) خلاصة اليومية ، نقلا عن العوضى الوكيل : العقاد والتجديد فى الشعر ص ٣٦

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٢٣ .

(٥) مطالعات فى الـــكتب ص ١٤٨ .

لقد عاش العقاد والمازنى وشكرى يدعون إلى مجموعة من المبادىء النقدية التى تنطلق من أسس رومانسية كما لاحظنا من العبارات التي أوردناها للعقاد باعتباره كان أكثرهم إلحاحا فى دعواه .

ومن القضايا الجديدة التى أثارتها هذه المدرسة أيضـــا تلك القضية التى أثارها شكرى فى مقدمة الجزء الثالث من ديوانه فى قوله « لان قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة مرذولة ؛ فجعل للذات بهذا كل الأهمية فى إدراك الكون والإحسـاس به ، وذلك بخـــلاف النظرة التقليدية التى اعتبرت الطبيعة كوجود خارجى هى مرآة الشاعر الأولى .

ومن هذه القضايا كذلك الربط بين الشعر والعاطفة ، فيرى شكرى فى مقدمة الجزء الرابع من ديوانه أن الشعر « هو كلمات العواطف والخيـال والذوق السليم » . ويقول المازنى إن الشعر « شعور مترجم (١) . وهما فى هذا يتفقان مع ماسبق أن قاله العقـاد في عبارته السابقة من أن « الشاعر هـو من يشعر ويشعر ، وكذلك فى قوله مخاطبا شوقى « فاعلم أيها الشـاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لامن يعددها ويحصى أشكالها وألوانها (٢) .

إلا أن هذه القواعد — المعتمده على أسس الفلسفة الرومانسية كما هـو

---

(١) حصاد الهشيم ص ٢٢١ .

(٢) الديوان ص ٢٠ .

ملاحظ — لم تؤثر آنذاك على حركة الشعر العربي إلا بعد فترة تمت فيها الاستجابة الداخلية للتغيير .

وحينما تمت الاستجابة الداخلية تحققت الثورة الشعرية في الأدب التي كانت ثورة رومانسية متأثرة بآراء العقاد والمازني وشكري ، ومتأثرة بطبيعة الثورة نفسها كثورة ، ومتأثرة بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة .

إن نظرة عابرة على دواوين شعر هذه الفترة ترينا كيف أثرت النزعة الرومانسية حتى في اختيارهم لعناوين دواوينهم ، فسنرى على سبيل المثال لعبد الرحمن شكري ضوء الفجر ١٩٠٩ وأزهار الخريف ١٩١٨ وللعقاد يقظة الصباح ١٩١٦ ووهج الظهيرة ١٩١٧ وأشباح الأصيل ١٩٢١ وهدية الكروان ١٩٣٣ وعابر سبيل ١٩٣٧ وأعاصير مغرب ١٩٤٢ ، وسنرى هذه الرومانسية الشاكية في شعر المازني الذي لم يسم ديوانه ١٩١٣ — ١٩١٧ ولإيليا أبو ماضي الجداول ١٩٢٧ والخمائل ١٩٤٦ ولرشيد أيوب أغاني الدرويش ١٩٢٨ وهي الدنيا ١٩٣٩ ولرشيد سليم الخوري القرويات ١٩٢٢ ولشفيق المعلوف عبقر ١٩٣٦ ولكل زهرة عبير ١٩٥١ ونداء المجاديف ١٩٥٢ ، ولأحمد زكي أبو شادي أنداء الفجر ١٩١٠ وأنين ورنين ١٩٢٥ وشعر الوجدان ١٩٢٥ والشفق الباكي ١٩٢٧ وأطياف الربيع ١٩٣٣ ، والينبوع ١٩٣٤ وشعر الريف ١٩٣٥ وفوق العباب ١٩٣٥ ، ولإبراهيم ناجي وراء الغمام ١٩٣٤ ولحسن كامل الصيرفي الألحان الضائعة ، ولأبي القاسم الشابي أغاني الحياة ومن أغاني الرعاة ، ولمحمود حسن اسماعيل

أغانى الكوخ ١٩٣٤ ولمختار الوكيل الزروق الحالم ١٩٣٤ ولصالح جودت رومانسيته العاشقة فى ديوان صالح جودت ١٩٣٤ ولمحمود أبو الوفا أنفاسا محترقة ١٩٣٣ ولعلى محمود طه الملاح التائه ١٩٣٤ ولعبد العزيز عتيق أحلام النخيل ١٩٣٥ ولمصطفى السحرتى أزهار الذكرى ١٩٤٣ .

يقول الدكتور محمد مندور عن هذه الفترة « فى مثل هذا الجــو كان من المستحيل أن يظهر أى أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتى ، فالشــاعر لايستطيع أن يتحدث إلا عن نفسه وأحلامه وغرامه وأشـواق روحه ، أو أن يهرب من الجحيم الذى يحيط به إلى الطبيعة ومناظرها وملاهيهـا يتعزى بها عن آلامه وآلام قومه دون أن يستطيع الإفصاح عن مصدر هذه الآلام فقال ناجى الشعر من وراء الغمام وحسن كامل الصيرفى ينشد الألحــــان الضائعة ويستنشق مصطفى عبد اللطيف السحرتى أزهار الذكـرى ، ويسبح مختار الوكيل فى الزورق الحالم ويستغرق عبد العزيز عتيق فى أحلام النخيل ويرسو سيد قطب إلى الشاطىء المجهول ، ويرسل محمود أبو الوفا أنفاسـا محترقة » (١) .

كانت حركة التجديد إذن حركة رومانسية امتلأت بالأنين والشكوى واختلطت بالنزعات التأملية والإنسانية ، واشتملت على شكل من أشكال الرمزية البسيطة التى تعتمد على التلميح والإيحاء . وكان شعرهم شعر الحب واللهفة والإحساس بالضياع والتأمل العميق لمظاهر الكون ، كما كان شعر الهرب من قسوة

(١) الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ص ٤ .

الحياة وقسوة الأحداث إلى الطبيعة فدعوها أمهم الرحيمة بهم ، وامتزجوا بها وخلعوا من ذات أنفسهم عليها .

وفاجأت الحرب العالمية الثانية الحركة الشعرية فى جميع أنحاء العالم العربى كما يقول الدكتور إحسان عباس (١) « وهى تتقلب على مهاد الأحلام وتسبح فى الأضواء والعطور ... كان محمود حسن اسماعيل قد بنى كوخه الريفى الجميل فجذب إليه كثير من الشبان الناشئين الذين يحبون البساطة ويؤثرون الحياة الريفية ... وكان المهندس (على محمود طه) يتنقل تائها فى زورقه بين عوالم تتدفق فيها الفتنة ويهج فيها السحر » .

وحين صدمت الحرب الثانية الوجدان الفردى والجماعي على السواء بما كان يدور فيها من صراعات وما نتجت عنه من نشر للخراب والدمار ، وعلقت أبصار الناس فى كل مكان كغرقى الطوفان بفلك جديد يظهر فى الأفق الشرقى أو فى الأفق الغربى ليحمل بقايا الانسانية إلى بر الأمان (٢) بدأ الشباب العربى يحس بأن تلك الرومانسية الشاعرية رومانسية هاربة تبحث عن الخلاص الفردى ، وتعالج قضاياها من خلال هذا المنظور ، وأنها لاصلة لها بما يدور ويجرى من صراعات داخلية وخارجية إلا بمقدار مايمس الشعب .

وقوى من هذا الإحساس ماتمخضت عنه الحرب بالنسبة للعرب من

---

(١) بدر شاكر السياب ص ٣٠ .

(٢) د. لويس عوض : الثورة والادب ص ٥٣ .

إحساس حاد ومؤلم بافلاس نظام الحيـاة نتيجة لنكبة فلسطين ١٩٤٨ وماتلى ذلك من ثورات وكفاح داخلى وخارجى ، ومحاولات كانت تنتهى فى الأغلب بالخيبة الفاشلة .

لقد أدى هذا كله إلى خلو نموذج الشاعر العربى منذ الخمسينيات ، فهـو أولا شاعر تسيطر عليه مواقف متعددة ومتباينةمن الرفض والتمرد والخوف والأمل ، وهو ثانيا يخوض تجارب مستمرة من أجل الإحساس بامتـلاك حريته والثورة على واقعه ، وهو ثالثا يضع فى اعتباره الواقع الاجتماعي بمـا فيه من ظلم وقهر سواء على المستوى الوطنى أو القومى أو الإنساني .

ودخل الشعر العربى الحديث بعد النكبة فى صراع عنيف وحاد مع نفسه ومع القيم الانسانية المحيطة به وتطلب هذا منه أن يخوض تجربة هـائلة من الإقدام والمغامرة ، وكان عليه ، لكى يصل إلى هذه الدرجة أن يكون أكثر من مجدد لنفسه وللفن ، وأن يتحدث لصالح أمته ولبلاده ولصالح الاجيال الصاعدة ، وأن يهز مفاهيم العالم من حوله ، ويتنبأ بما يغيب عنه (١) .

كانت الفترة إذن فترة إنكار ورفض تغذت بالفلسفات المـادية التى بدأت آنذاك تقتحم نوافذ العالم العربى كفلسفة متكاملة لتحقيق العـدالة الاجتماعية للجميع؛ تغذت بالموضوعية فى فلسفة المعادل الموضوعى عند اليوت الذى اعتبر أستاذ هـذا الجيل من الشعراء وتغذت بمنجزات عـلم النفس وعـلم الطبيعة والرياضة التى حققت تقدما مذهلا فى تصور العلاقة بين الذات والموضوع .

---

(١) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى تطوره ومستقبله — مجلة عالم الفـكر الـكويتية — المجلد الرابع ١٩٧٣ ص ٣٢ .

وساعد على تأكيد موقف الإنكار والرفض إحساس الشاعر بانتفاء المسئولية الميتافيزيقية عن تشريد الشعب الفلسطيني، وعما ترتب على النكبة العربية، فلم يحدث ماحدث نتيجة إدانة سماوية ولكن نتيجة أسباب مادية صرفة تدخل فيها العداوات والخيانات والتآمر، ويدخل الغرور والضعف والتخاذل، لقد حلت الضربة بالتفكير الجبرى المنطقى، ولم يعد الموت حقا ملزما، ومنطق الحياة رتيبا وقصيراً بحكمه ميتافيزيقية لايرى لها الانسان اعتراضا، بل دخلت عناصر الصراع والشك والتساؤل والرفض والحوار والانكار نهائيا إلى العقل الجبرى الوضعى فذررت تماسكه (١).

وهكذا اكتشف الشاعر العربى، أن ماينتظم الحياة توافقا من العبث والعشوائية فكان عليه من ثم أن يعتمد على نفسه فى تغيير عالمه وفى التعامل مع تجاربه وذلك بمعزل عن التفكير الغيبى.

وتحول الحاضر إلى مسرح للتجريب والمحاصرة، وتعرضت جميع عناصر القضية إلى تغيير، وتفجر إيقاع القصيدة الشعرية غربة وتساؤلا ومحاكمة للذات وللواقع، وأصبح بشكل عام إيقاعا مأساويا يتردد بين الصرامة الحزينة عند أدونيس والحيدرى وجبر ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط والمتمرد الغاضب عند البياتى والسياب والفيتورى ومحى الدين فارس، والتحدى الرافض عند توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وخليل حاوى وأمل دنقل، والثورية المتفضة عند سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمود درويش.

---

(١) المرجع السابق ص ٣٤.

وأصبحت الخبرة الشعورية فى شعر هؤلاء الشعراء وأمثالهـــم معايشة للخبرات الجماعية وللخبرات الذاتية. وأعاد الشاعر العربى النظر إلى التراث وإلى التاريخ فى ضوء المعرفة العصرية بعد أن أدرك أن الشيء الباقى الفعـال فى أى تراث هو القيمة الروحية والانسانية التى تكمـــن فيه، وأن عليه أن يعى كل عناصر دراما الانسان المعاصر .

الفصل الثانى

تحديد المصطلح النقدى

تحديد المصطلح النقدى

(١)

نمت الثقافة الإنسانية الحديثة نموا كبيراً منذ القرن التـــاسع عشر ، ونشأت فروع عدة لعلوم إنسانية جديدة كعلم النفس وعـــلم الإجتماع ، وتنوعت أساليب دراسة هذه الفروع ، واستتبع هذا التحام معقد بين مجموعات النشاط والمعارف الإنسانية فى تكوين نظريات حديثة فى الجمال والإحساس به تمثل فى بعض مظاهره فى تداخل المصطلحات الفنية والعلميـة تم أغلبه بطريق النقل والاستعاره . وترتب على هذا أن تعددت الدلالات الهامشية لهذه المصطلحات واختلطت حتى تحولت لما يشبه الفوضى النقدية على حـد تعبير رتشاردز (١) ، الأمر الذى يحتم على من يتصدى لموضوع جمالى فنى أن يحدد منذ البداية مصطلحاته الفنية بصورة مركزه حتى يستبعد كل مايمكن أن تثيره مصطلحاته هذه من دلالات هامشية أخـرى ارتبطت بالمصطلح من قبـــل .

وموضوع لغة الشعر وما يتصـل به من مباحث ، من أكبر الموضوعات

---

(١) مبادىء النقد الادبى' ترجمة د. مصطفى بدوى' الفصل الاول : فوضى النظريات النقدية ص ٤١ ـــ ٤٦ .

التى تعرضت للتناول من خلال الامتداد التاريخى ، والاتساع المكانى للبشرية مما أدى بالتبعية إلي امتلاء مجال بحثه بالمصطلحات المتعددة الدلالات بتعـدد التناول .

لهذا كان علينا منذ البداية أن نحدد موقفنا من هذا التناول من جهـة ، وأن نحدد مصطلحاتنا النقدية من جهة أخرى . إننا بهـــذا نحاول أن نضع أساس نظرية خاصة فى فهم الشعر ونقده تعتمد على مفهومنا — لهذا الفن — وتعتمد عليها دراستنـــا النقدية في الأبواب التالية ، فتستمد منها تحديداً لمصطلحاتها وخلفية لأحكامها .

لهذا فان تناولنا فى هذا الفصل التمهيدى تناول نظرى ، لأنه يحـاول جاهداً أن يضع أسساً نظرية لتوظيفها بعد ذلك في مجـال التناول التطبيقى الفنى .

(٢)

وموضوع التجربة الشعرية ، والبحث فى ميدان نظرية الشعر تناوله بالدراسة كل من تصدى للكتابة عن الشعـر وبالرغم من كثرة الكتابة على هذا النحو فان الموضوع لايزال من الموضوعات المبهمة الغامضة ربما بسبب خضوعه فى التحديد لإتجاه الناقد الباحث ، هذا إلى جانب صعـوبة التحديد الواضح فيه باعتباره مبحثا من المباحث الجمالية .

لقد استطاع الأستاذ رتشاردز في ضوء اتجاهه التجريبي في النقد والقائم

على التحليل السيكلوجي (١) . أن يعرف التجربة الشعرية على أنها « نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة (٢) . وتتكون هذه التجربة الشعرية من انفعالات هي بمثابة الإحساس الذي تولده الاستجابة بما تتضمنه ذبذباتها من تغييرات جسدية (٣) ومن مواقف وأوضاع نفسية » وهي الدوافع التي تهيئها الاستجابة التي تؤدي بنا إلى نوع هو بعينه من السلوك، فهي بمثابة الناحيه الخارجية من الاستجابة . على أنه ينبغي أن نضع في الاعتبار أن هذا التهيؤ يحل محل السلوك الحقيقي ، وهذا هو الشكل الأساسي للتجربة الشعرية (٤) » .

وهذا التعريف كما هو واضح رغم مافيه من غموض نتيجة تشبع اللغة بالمصطلحات النفسيه تعريف غير كاف ، فهو يشمل كل التجارب البشرية وينطبق عليها ، فتعريف الاستاذ ريتشاردز هذا للتجربه الشعرية على أنها نزعة هو تعريف نفسي للغرائز .

ولكني اعتقد أن هاملتون كان أكثر تحديدا وتوضيحا من رتشاردز حينما قال « إن نظرية الشعر في جوهرها تعنى بالتجربة الخيـاليه أو التأملية التي تنشأ عن طريق وضع الكلام في نسق من الوزن خاص كما تعنى بقيم

---

(١) Watson. G. :I.A. Richards, in The Literary Critic, P .196

(٢) رتشاردز : العلم والشعر ' ترجمة د. مصطفى بدوي ص ١٩ .

(٣) العلم والشعر ص ٢٤ .

(٤) العلم والشعر ص ٢٩ .

هذه التجربه » (١) .

وهو مفهوم قريب منه إلى حد كبير المفهوم الذى ذكره الدكتور غنيمى هلال حينما قال: إن التجربة الشعرية هى « الصورة الكاملة النفسيه أو الكونية التى يصدرها الشاعر حين يفكر فى أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعورة وإحساسه » (٢) .

وربما كان مرد هذا الإتفاق إلى تأثير الرؤية الحدسية عند الناقدين، حيث تظهر حدسية برجسون فى كتابات هاملتون وحدسية كروتشة فى كتابات غنيمى هلال .

وقد حاول الدكتور العشماوى أن يضع نظرية تكاملية أكثر اتساعا فى محاولة للتوفيق بين مختلف الاتجاهات مع تأثر خاص بالفلسفات المثالية خاصة فلسفة كروتشه وكولردج ، فقال إن كل عمل فنى وإن انطوى على حقائق نفسية أو كونية أو اجتماعية أو فلسفية إلا أن هذه الحقائق ليست لها قيمه فى ذاتها بل تظل موضوعات خارجية حتى تنتشر الرؤية فى جميع أطراف العمل الفنى وتتسرب إليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكرى أو الفلسفى مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفنى ، بل تذوب كل أجزاء العمل الفنى ويرتبط بعضها بالبعض

---

(١) وستريفور هاملتون : الشعر والتأمل ترجمة د . مصطفى بدوى ١٩ ص.

(٢) النقد الادبي الحديث ص ٣٩٠ .

الآخر ، (١) فالحدث فى ذاته مهما كانت أهميته ليس إلا مناسبة يتفجر منها الاحساس ثم يتحول الحديث بقدرة قادر إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان » (٢).

لذا فإن الذى يهمنا ليس موضوع القضية لذاته ، وإنما الذى يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذى اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجى إلى عمل فنى « فالعبرة هنا بماصار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليه الشاعر أو الاديب ، وبعد أن انصهرت فى ذاته وبعد أن تحولت إلى فن »(٣). فالتجربة الشعرية عملية خلق أدبى يتم فيها امتزاج كامل بين الذات والموضوع.

لنعد مرة أخرى إلى تعريف ريتشاردز للتجربة الشعرية على أنها نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة.

لاشك أن اعجابنا بهذا التحديد يرجع إلى كونه تفسيرا سيكلوجيـــا للاحساس بالجمال ، فهى إذن ممارسة فعلية تتداخل فيها مجموعه عناصر حسية وغير حسية بعضها فردى ذاتي والآخر لأكثر من فرد واحد يضمه ما يعرف بالشعور العام .

فالتجربة الشعريه حسب تعريف ريتشاردز نوع من التعبير النفسي يعتمد

---

(١) قضايا النقد الأدبى المعاصر ص ٤١-٤٢ .
(٢) قضايا النقد الادبى المعاصر ص ٤١ .
(٣) المرجع السابق ص ٣٠

على الصلة بين المحسوس وشحنته الانفعالية والأفعال المتصلة بهذه الشحنة . وهو تفسير يضع القصيدة الشعرية جنبا إلى جنب مع الافعال اللاارادية الناتجة من تفاعل المحسوس بالشحنة الانفعالية المتعلقة به . هذا إلى جانب ما يتميز به التعبير النفسى من تعذر السيطرة عليه كاملة (١) بخلاف التجربة الشعرية التى وإن كانت بالفعل نتاجا للتفاعل بين المحسوس والانفعال الخاص به الا أنها نوع من الانفعال الواعى فهى شحنة خاصة بنوع معين من الوعى أكثر من أن تكون خاصة بمحسوس .

وعلى هذا فإننا نرى فى التجربة الشعرية أكثر من مستوى تعبيرى ، فهناك المستوى المادى باعتبارها مكونات حسية مدركة ، والمستوى النفسى باعتبار ما يتصل بالمكونات الحسية من انفعالات مصاحبة ثم هناك المستوى الواعى وهو الخاص بعملية التنظيم والتحديد والحصر .

وبهذا يختلف مفهوم الفن عن الصنعة على عكس ما قرره فلاسفة ونقاد الفن الكلاسيكى من أن الفن بشكل عام صنعة ، وأن الشاعر ينبغى أن يعرف أى تأثير يرمى اليه ، ويجب أن يتعلم بوساطة التجربة وبالرجوع إلى القواعد التى لا تزيد عن كونها مأخوذة من تجارب الآخرين — كيف ينتج هذا الأثر (٢) .

---

(١) روبن جورج كوا نجوود : مبادىء الفن ، ترجمة أحمد حمدى ص ٢٩٥ .

(٢) مبادى الفن لكولنجوود ص٢٧ وما بعدها ، أرسطو : فن الشعر . =

وفى مقارنتنا بين الفن والصنعة سيتضح لنا جانب هام من جوانب التجربة الشعرية فمن التعريف الكلاسيكى للشعر يتضح لنا أن مفهوم الصنعة هنا هو القدرة على احداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعى والتوجيه، ولهذا فهى تفترض وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية بحيث نستطيع ادراك كل منها على حده ادراكا واضحا متمايزا ، بينما فى الفن وإن أوجدت الدراسات التفصيلية علاقات بين أجزاء ، إلا أنها علاقات متداخلة مترابطة لا تستطيع أن تفصل فيها بين الجزء والكل .

وهذا الاختلاف فى الصنعة بين الوسيلة والغاية قد أدى إلى ارتباطها فى عملية التخطيط وارتباطها عكسيا فى عملية التنفيذ .. ففى التخطيط تسبق الغاية الوسيلة ، وفى التنفيذ يحدث العكس .

أما فى الفن فلا وجود لمثل هذا الارتباط المتمايز لأننا نصبح أمام كائن متفرد بامكانياته وخصائصه .

وفى الصنعة كذلك نجد اختلافا آخر واضحا بين المادة الخام والشيء المنتج بعد إتمامه وقد أدى هذا إلى وجود تباين بين الشكل والمادة ،فتمثلت المادة فى

= (ترجمة د احسان عباس) الكتاب الخامس وهوراس : فن الشعر ترجمة لويس عوض السطر ٤٠٩ — ٤١ وقدامة بن جعفر نقد الشعر ص ١٠١ والجاحظ . فى الحيوان جـ٣ - ص ١٣٢ .

الخامة والشيء المنتج بعد الانتهاء منه ، على حين أن الشكل هو التغير الذى طرأ على المادة نتيجة فعل الصنعة .

ففلسفة الصنعة إذن تقوم على التباين الواضح بين اجزاء العمل ، وهو ما تنكره الفلسفات الحديثة للفن التى لا تعترف بحدود متباينة وإنما بوحدة شعورية كاملة تتآلف فيها كل العناصر (١).

لقد رأينا من قبل أن التجربة الشعرية تتضمن ثلاث مستويات تعبيرية : المستوى المادى والمستوى الانفعالى أو النفسي ، ثم المستوى الواعى . وهذا يعنى أن بالتجربه الشعرية جانبا فكريا ، فالانفعالات الخاصة بالتجربة الشعريه ليست انفعالات فطرية غريزية ،وإنما هى تأثيرات قد حولت إلى أفكار بفعل الوعى .

وينبغى ألا نفهم هذا الجانب الفكرى من خلال المنظور الخاص بالحقائق العلمية ككليات عامة يتحقق من يقينها بالاختبارات المادية المحسوسة ، إذ أن هذا الجانب الفكرى يخضع فى التجربة الشعريه إلى لون آخر من الصدق هو الصدق الفنى . وهذا الصدق الفنى « مرده إلى ما يكون من توائم واستجابة بين التجربة التى تتضمنها قطعة من الأدب ، وبين ما يحدث أو يقع للانسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع » (٢) فالأثر الفنى ليس نتيجة تثبتها التجربة العلمية وإنما هو نتيجة ما فى الفنان من تباين وفردية أو ذاتية (٣) .

---

(١) د. محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ص ٥٠ .
(٢) د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر ص٢ – ٣ .
(٣) المرجع السابق : ص٢ .

غير أن هذه الذاتية لاينبغى أن تفهم على أن العمل الفنى تعبير ذاتى خاص، فالمعطيات المادية التى تمثل المؤثر الخارجى لتجربة الشاعر هى فى عمومها معطيات موضوعية، تشتمل ضمن ماتشتمل على وعى المجموع .

وبهذا يكون المقصود بالذاتية فى التجربة الشعرية هو أن هذه المعطيات الموضوعية عاينها الشاعر بوجوده الذاتى .

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فان تعمق الشاعر فى ذاته هو كانسان يعد فى الواقع معايشة للانسان بشكل عام . فهو يعيش الإنسانية كلها فى عمومها منذ الأزل، إنه بتركيبته الخارجية والداخلية يعد مجموع ماحققته البشرية خلال رحلتها مع الزمان والمكان، وهكذا تنتهى الذاتية فى الأثر الفنى إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شىء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية، أو قل للذات الكامنة فى كل فرد منا، [١] فالشعر « تركيز وخروج بشىء جديد من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات [٢] . وهو مايسميه اليوت بنظرية المعادل الموضوعى The Objective Correlative الذى يراه فى سلسلة الأحداث الخارجية التى تصبح قاعدة للتعبير عن الوجدان فى الفن [٣] .

---

(١) نفس المرجع ص ٦ .

(٢) Eliot, T.S. : Tradition And The Individual Talent, in Selected Essays, P. 21 :

(٣) Eliot, HAMLLAT, in Selected Essays, P. 145

وهذا تأكيد لما ذكره كروتشه من قبل من أن التصور الفنى حتى فى صورته الفردية الواضحة يشمل فى نفسه الوجود ، ويعكس بذاته العالم [١] » .

٭ ٭ ٭

ومن المباحث الهامة التى تدخل ضمن إطار التجربة الشعـرية كتجربة فنية ، المضمون أو المحتوى وهو الذى يشمل المستوى الحسى المـادى فى مكونات التجربة الشعرية .

لقد استطاع ادجار ألن بو أن يسيطر على الذوق الجمالي فترة طويلة [٢] حينما قال إن على الشاعر أن يغذى شاعريته بجميع الأفكار النبيلة ودواعى الإيثار التى تنبعث عن الدوافع المقدسة وأصول المروءة النبيلة » [٣] .

وقد انتقل هذا التأثير عند بعض نقادنا ، فيقرر الدكتور غنيمي هلال أننا لانحكم على الموضوع إلا على حسب ماعالجه الشاعر من جهـــة قوة التصوير ثم من جهة قوة المعانى وجلالها . [٤] ويذكر الدكتور محمد مندور أن مجال القصيدة الشعرية هو الاهتمام بالتعبير عن وقع الحقائق والأفكار فى النفس البشرية ، وتأثيره فيها عن طريق التأمل والنظر فى تأثيرها فى حياة الإنسان ومصيره وسعادته أوشقائه [٥] .

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمة سامى الدروبى ص ١٦١ .

(٢) Watson, POE, in the literary Critic, P. 62

(٣) Poe, E.A., : The Poetic Principle, in Complete Tales and Poems, P.P. 306 - 309

(٤) النقد الأدبي الحديث ص ٣٩٦ .

(٥) د محمد مندور : فن الشعر ص ١١٥ .

والواقع أن الموضوع الخارجى بالنسبة للتجربة الشعرية لا يمثل أكثر من المناسبة التى تفجر الشعر في نفس الشاعر سواء أكان موضوعا شخصيا أو جماعيا . وهذه المناسبة تتحول فى عملية التكوين الشعرى إلى رموز متغيرة الطبيعة حيث تصبح مجرد عنصر من عناصر تكوين القصيدة ورموزاً لمواقف إنسانية دائمة .

فالعبرة ليست بالموضوعات الخارجية وأهميتها ، وإنمـــا بتعمق الشاعر داخل هذه الموضوعات حتى يستطيع أن يرى فيهـا الطابع الكلى أو الدلالة الدائمة ، ولن يكون الفن إذن إلا تصوراً بسيطا ، هو فى الوقت نفسه حكم، وبنفاذه إلى الأشياء فى ضوء الكلى يحدد لهـــا قيمتها ومكانتها فى الوقت نفسه (١) .

وبهذا يستطيع الشاعر أن يصل إلى اللازمن عن طريق تأمـله للزمن ، وأمام اللازمن تستوى الرموز جميعا ، الخاص منها والعام (٢) .

إذن ماوظيفة الشعر والشاعر خاصة فى المجتمع ؟

إن الاجابة على هذا السؤال تعد بلا شك مبحثا فى القيمة يحددهـا مدى فهمنا لطبيعة التجربة الشعرية .

لقد استطاع ريتشاردز أن يعد مبحثا قيما فى القيمة يعتمـد على الدراسة

---

(١) كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ص ٦٦٢ .

(٢) د. مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح ص ٦٣

السيكلوجية فى الغـرائز وارتباطها بنظـريات الانسان الاخـــلاقية .

* * *

رأى ريتشاردز أن العقل مجموعة منظمة من النزعات تتدرج حسب قيمتها وعلى أساس من هذا يفرق بين الخير والشر تفرقة تعتمـــد على الفرق بين نظام تسوده الحرية ، ونظام كله مضيعة،لأنه إذا كان العقـــل عبارة عن تركيب منظم من النزعات ، وإذا كانت التجربة هي نشاط هـذه النزعات ، فإن قيمة أية تجربة تتوقف على مدى كمال الاتزان الذى يصل إليه العقـل من خلال التجربة — وبنـاء على هذا — فان التجربة الطيبة أو الخيرة هى تلك التى تؤدى إلى تجارب ممتلئة حياة (١) فالخير أو القيمة إنما هى فى تنشيط الدوافع وإشباع نزعاتها ، وبالعكس فإن القيمة تختفى حينما لا يتحقق النظام إذ تؤدى حالة الفوضى إلى كبت الدوافع جميعا ؛ الهام منها وغير الهام (٢) .

ويلقى هذا التفسير السيكلوجى للقيمة معارضة شديدة من جانب بعض النقاد خاصة هاملتون الذى يرى فى هذا التفسير بخسا لقيمة الشعر (٣) . فالتجربة الشعرية تجربة تأملية وقيمتها الاكيدة في تنظيم الذهن ، إن الآثار التى يمكن أن ترتبط بالعمل الشعرى سواء أكانت حسنة أم سيئة هى نتائج

---

(١) العلم والشعر : ترجمة د. مصطفى بدوى ص ٣٥ وما بعدها .

(٢) مبادىء النقد الادبى : ترجمة د. مصطفى بدوى ص ١٠٣ – ١٠٤ .

(٣) روستريفور هاملتون : الشعر والتأمل ، ترجمة د. مصطفى بدوى ص ٢٢٠ .

فرعية للفن ، وذلك لأنها لا علاقة لها بالتأمل . فالفن ينتمي إلى مستوى مختلف من التجربة ، هو التجربة التأملية ، (١) .

وتقوم التجربة الشعرية بتنظيم الذهن على نحو مباشر ، وعلى نحـــو غير مباشر . على نحو مباشر لأن التجربة الشعرية ذاتها تتميز بالنظام البديع ، وعلى نحو غير مباشر لانه يشجع على ايجاد عادة التأمل في الذهن . (٢) . وبهـذا يستطيع الشعر خاصة بالنسبة لاولئك الذين يتميزون ازاء الألفاظ والأوزان والايقاع أن يساعدهم على أدراك ما هو عميق وهام في الحياة . (٣) .

الواقع أن التجربة الشعرية كتجربة فنية ، تجربة مدارها عالم مستقل قائم بذاته ، لا يعنى بالفعل الاجتماعى ، سواء أكان فعلا اخلاقيـــا أو دينيا أو سياسيا أو حتى فكريا ، فهذه الافعال الاجتماعية وإن وصلت إلى أن تكون غايات إلا أنها في الواقع وسائل لغايات أخرى لارتباطها أساسا بقيمة المنفعة ، بعكس التجربة الشعرية التي هي غاية في ذاتها .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالأفعال الاجتماعية تشتمل على مبدأي القيمة والفائدة وتفصل بينها من خلال الرفض والاختيار ، على حين تتميز التجربة الشعرية بالقبول الشامل الذي يوفق فيه بين عناصر متباينة ومتضادة .

---

(١) الشعر والتأمل ص ٢١٤ .

(٢) المرجع السابق ص ٢١٦ .

(٣) الشعر والتأمل ص ٢٢١ .

إن التجربة الشعرية كتجربة فنية عالم قائم بذاته ، وإن كنا لا نستطيع أن نغفل أهميتها فى التوفيق بين الدوافع على نحو ما يذهب ريتشاردز، وأهميتها كذلك فى تمكين الشاعر أو القارىء من التخلص من العوامل الشخصية التى تحبسه فى حدود ذاته الضيقة بمشاركته بقدر أكبر فى صفة الإنسانية العامه كما يقرر الدكتور مصطفى بدوى ، (١) .

الا أن هذه الأهميات لا تشكل القيمة الحقيقية للتجربة الشعرية، بل تقف كنتائج فـــرعية ترتبت بالتبعية وليس بالضرورة على القيمة الحقة للتجربة الشعرية .

إننا نستطيع أن نقول فى النهاية إن التجربة الشعرية تجربة فنية ، وإنها تعنى بشكل عام بالانفعال الشعرى الذى تولده الاستجابة للدوافع المثارة فى القصيدة الشعرية . أما مكونات هذه التجربة وخصائص هذه المكونات فهو موضوع اللغة الشعرية .

(٣)

لقد لاحظ الباحثون فى نشأة اللغة وتطورها أن اللغة والسحر والشعر ظواهر مترادفة ومتساندة فى حياة الإنسان، ارتبطت ببعضها منذ النشأة الأولى ارتباطا وثيقا .

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٦٤ .

فالدكتور ابراهيم أنيس يذكر ضمن خصائص اللغة البدائية الأولى بعد دراسة أنثربولوجية لها - أنها كانت أشبه بالغناء منها بالكلام.(١) وهذا يعنى أنها كانت لغة ايقاع تعتمد كثيرا على ما يمكن أن يسمى بالدلالة الصوتية من ناحية، وعلى تركيبات ذات طابع منغم وهى أهم خاصية لازمت الشعر طوال مراحله من ناحية أخرى .

وهذا قريب مما قرره الدكتور محمود السعران من أن « التأثير الصوتى من أهم المداخل إلى النفس البشرية(٢) .

وفى نشأة اللغه الأولى لم يكن هناك فاصل بين الكله وما تدل عليه، فكل شيء موجود هو موجود باسمه، وتفرعت عن ذلك اعتقادات سحرية مختلفة منها إن الذى كان يعرف اسم عدوه كان بهذه المزية يتزود بقوة سحرية تسهل له التغلب عليه . فكان السحرة يدعون الملائكة والشياطين بأسماء، هى فى معتقدهم التى تجعل هذه المخلوقات الرهيبه غير المرئيه تطيعهم.(٣) ومن هنا ارتبطت الكلمة بالمدلول ارتباطا سحريا حيث كانت لأصواتها قوة سحرية خاصة .

عرف الإنسان العالم اذن أو حاول أن يعرفه يوم أن عرف اللغة ، ولم يعرف السحر الا يوم أن أدرك قوة الكلمة ، ولم يعرف الشعر الا يوم أن

---

(٢) د . ابراهيم أنيس : دلالة الالفاظ ص ٣١ .

(١) د . محمود السعران : اللغة والمجتمع رأى ومنهج ص ٦٩ .

(٢) د . حسن ظاظا . اللسان والانسان (مدخل الى معرفة اللغة) ص ٧٥ .

أدرك قوة الكلمة ، فالشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة ، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة ، (١) . وقد لاحظ الدكتور مصطفى منـــدور الارتباط الوثيق بين طبيعة اللغة وارتباطها بالشعر في قوله ، لعل الاستخدام الشعرى للغة هي أقرب الاستخدامات من طبيعتها . ولسنا نرى الشعر ضربا من الايقاع الموسيقى فحسب ، إنه خلق لغوى ، (٢) .

من هنا نستطيع أن نقرر أن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة ، وكما يقول الدكتور غنيمى هلال فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية . (٣) فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور ايحائية ، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيهـا التصويرية الفطرية في اللغه (٤) .

والشاعر في محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة وللكشف عن صورة هذه الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردى والجماعى ، وصورتها المنصهرة مع مكونات لا وعيه يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة . فكل تجربة لها لغتها الخاصة بتطور الصورة الذهنية للدلالة من حيث علاقتها بظروف معينة وافكار وتصورات وآراء وقضايا تتشكل باستمرار تشكلا يتناسب وواقع الحياة المتغير .

---

(١) د عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ١٧٣ - ١٧٤ .
(٢) د. مصطفى مندور : اللغة والحضارة ص ٨٩ .
(٣) د. محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٤١٥ .
(٤) نفس المرجع ص ٣٨٤ .

ونحن حينما نقول هنا لغة الشعر لا نقصد من قولنا هذا ما يمكن أن يفهمه المفسر اللغوى حسب المفهوم المعجمى ، أو ما يمكن أن يفهمه النحوى من حيث علاقة اللغة اشتقاقيا وتركيبيا إنما نعنى بلغة الشعر طاقة القصيدة الشعرية وامكانياتها .

فعالم النحو كما يقول كولنجوود يقوم بعمل مماثل لعمل الجزار ، لأنه يحول اللغة إلى نسيج عضوى، إلى شرائح صالحة للتسويق والاكل . فاللغة فى صورتها الحية النامية لن تتكون من أفعال وأسماء وما شابه ذلك ، كما لا تتكون الحيوانات وهى حية نامية من أزناد وأفخاذ وكتل وغيرها من الشرائح (١) .

لغة الشعر هنا هى التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن توحيه هذه الكلمات .

فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية – وإن كان الشاعر لا يغفل فى استخدامه للكلمات هذه الدلالات – وإنما هى تجسيم حى للوجود . فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم .

والتجربة الشعرية وفقا لهذا تجربة لغة ، فالشاعر ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية كما يقول هربرت ريد ، وهذه الوحدة تكتسى بما يمكن أن

---

(١) مبادىء الفن ، ترجمة د أحمد حمدى محمود ، ص ٣٢٢ .

يسمى بالصورة اللغوية الداخلية ولكي يظل الشاعر مخلصا لهـذه الصورة اللغوية الداخلية فلا بد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصور وأن يتلاعب بمعاني الألفاظ ويوسع في نطاقها »[1].

وهكذا تصبح اللغة لدى الشاعر وسيلة للتعبير والخلق ؛ موسيقاه والوانه وفكره ومادته التي سوى منها كائنا ذا ملامح وسمات... كائناذا نبض وحركة وحياة [2] ويتحدد بهذا مفهوم الخلق الأدبي بأنه سيطرة الاديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه (٣) . نقصد بلغه الشعر اذن الاطار العام الشعرى للقصيدة من حيث صور هذا الاطار ، وطريقة بنائه ، وتجربته البشرية وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية .!

ونحن لا نستطيع أن نفصل في الكلمة بين الدلالة المادية الخارجية وبين الشحنات الانفعالية المرتبطه بها ، حتى أننا في أشد اللغات مادية وهى لغة الرموز الرياضية لا نستطيع أن نعزلها عن الانفعال المصاحب الذى اكتسبه الرمز الرياضي مع الاستخدام وهذا ما يقرره كولنجوود في حديثه عن لغة الرموز الرياضية « فالرمز يخترع لتحقيق غاية علمية محضة ، ويفترض أنه لا يتصف على الاطلاق بأية خاصة تعبيرية عن الانفعال ، إلا أنه بمجرد شيوع استخدام رمزية

---

(1) Read ,H. : collected Essays in literary Criticism .P .43
(٢) د محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الادبي المعاصر، ص ٣١
(٣) المرجع السابق ص ٣٢

معينة والاحاطة بها ، فانها تستعيد ثانية قدرتها على التعبير عن الانفعال الذى تتصف به اللغة بمعناها الحق » (١) .

والعلاقة بين الكلمة وشحنتها الانفعالية ليست علاقة متمايزة ، بمعنى أنه يمكن تناول كل جانب منها على حدة ، بل هما فى الواقع عنصران فى تجربة واحدة لا تتجزأ .

فاللغة بهذا المفهوم الرمزى تعبير من تعبيرات من تعبيرات الجسم عن الانفعال ، وإن كان يختلف عن غيره من أنواع التعبير الحركى بأنها تحولت من المرتبة النفسية إلى مرتبة الوعى ، ومن ثم تتحول بفعل الوعي من تأثير إلى فكرة .

أما اللغة في الشعر فشيء آخر يشمل ما تقدم مضافا اليه ما حملته الكلمة من دلالات اصطلاحية فتصبح « النسيج الذى يتألف من التوقعات والاشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع كما يقرر رتشاردز (٢) . اللغة الشعرية اذن ايقاع الرؤية الشعرية .

وما نعنيه هنا بايقاع الرؤية الشعرية غير مصطلح الايقاع فى الشعر الذى يطلقه النقاد عادة على جانب من جوانب القصيدة الشعرية الكلاسيكية .

لقد اعتمدت نظرية الشعر الكلاسيكى فى الإيقاع على أشكال صوتية

---

(١) مبادىء الفن ، ترجمة د : أحمد حمدى محمود ص ٣٣٥

(٢) مبادىء النقد الادبى ص ١٩٢ .

مؤلفة من ايقاعات متجانسة أو من توافقات بين الحروف الساكنة والمتحركة تسحر الأذن برنينها . وكان الأساس الفلسفي لهذا هو الأحساس الفطرى بآثار الايقاع والوزن المنظم ، وما يتركه فى نفوس المتلقين عن طريق تحديد التوقعات التى يحدثها العمل فى نفوسنا بصورة مضطردة .

لكن هذه النظرة التذوقية — فى الواقع — لا تتناسب إلا مع حالات التذوق الأولى ،اذ لا نلبث أن نكتشف أن هذا النظم الذى لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط قد خيب ظننا فى تطوير استجابتنا الانفعالية،وهذا ما اكتشفه الشاعر الحديث .

لقد بدأ هذا الاحساس منذ الثورة الرومانتيكية،وتحولت فلسفة القصيدة الشعرية إلي الاهتمام بما يمكن أن توحيه موسيقى الكلمة، وأصبح على القصيدة أن تؤلف كيانا حيا أو مجالا مستقلا من الطاقات الموسيقية ، وأصبحت عناصر الايقاع والنغم هذه هى التى تحدد دوافع العملية الشعرية نفسها وتتسبب فى وجود القصيدة واختيار كلماتها — لا بحسب معانيها — بل بحسب الطاقات الموسيقية التى تشعها والدلالات التى توحى بها .(١)

وهكذا أعيد اكتشاف العلاقة بين الساحر والشاعر بعد أن هدمها أصحاب النزعة الكلاسيكية ، وأصبحت الكلمة استدعاء سحريا مقدسا ، وتمكنت من

---

١ هوجو فردريش : ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر (ترجمه بتصرف عبد الغفار مكاوى ،ص ٨٨)

أن تغوص بأنفه الأشياء في السر الميتافيزيقى الذى انحدرت عنه ،وتلقى الضوء على ألوان التشابه بين أجزاء الوجود .

ايقاع الرؤية الشعرية اذن كما أقصده هو الاستخدام الشعرى للغة كطاقات وقوى توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيرا سحريا غير عادى . وهذا التأثير السحرى يساهم بنفس المقدار فى خلق الاحساس بالموقف الشعرى أو التجربه الشعريه [1] .

وهذا الاستخدام للغة الايقاع الشعرى لا يعترف بالموضوعيه كوجود مستقل متباين .

فأسلوب الصياغة الذى يستخدمه الشاعر هو التجربة وهو لغة الشعر،وكل كلمة فى هذا الأسلوب بكل ما يتصل بها من ايقاع وصور ودلالات وموسيقى ومضمون وجه من التجربة وإن حمل طعما ومذاقا خاصا متباينا الا أن قيمتها فى ذاتها معدومه . فالقيمة هنا فى الكلية، كلية العمل الشعرى أو النسيج الشعرى بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى، ومن تجارب بشرية . ومجموع هذا النسج الشعرى هو ما اسميه «لغة الشعر».

فلغة الشعر إذن هى هيكل التجربة الشعرية الذى تتألف بواسطته دوافع مكونات التجربة لدى الشاعر، والنتاج المباشر للطريقة التى تنتظم بها نزعاته.

---

(٢) ثورة الشعر الحديث، ص ١٠٦

لغة الشعر إذن كما نتصورها ، وكما سنستخدمها فى هذه الدراسة هي كل مكونات العمل الشعرى من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل ما نسميه بالمضمون البشرى. وتتجمع كل هذه المكونات فى منظور الشاعر لتكون القصيدة الشعريه .

وموقف الشاعر من لغته وتعامله معها هو الذى يحدد مفهوم لغه الشعر لديه. وهذا يفسر اختلاف المفهوم الشعرى ومكوناته ووظائفه ،وتطور هذا المفهوم حتى وصل إلى ما نسميه لغه الشعر الحديث والمعاصر .

الباب الثاني

الخيال والصورة

الفصل الأول

التطور العام لمعنى الخيال

التطور العام لمعنى الخيال

(١)

الفن ببساطة شديدة شيء أنجزه الفنان . وبصدد البحث فى طبيعة هذا الانجاز بنيت نظريات عديدة ، لعل أقدمها تلك النظرية التى ذكرت أن مايوجه الفعل الفنى هو كائن الهى أو كائن روحى على الاقل يعبر عن ذاته فى هذا الفعل .(١)

لقد ترددت هذه النظرية كثيرا لدى قدماء اليونان كما ترددت لدى قدماء العرب يتضح هذا مما قاله سقراط من أن الخيال نوع من الجنون العلوى ، ومن اعتقاد أفلاطون بأن الالهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهة فى نفس الشاعر (٢) كما يتضح من قول الراجز العربى .

إنى وإن كنت صغير السن	وكان فى العين نبو عنى
فإن شيطانى أمير الجن	يذهب بى فى الشعر كل فن(٣)

وبالرغم من أن أرسطو قد أشار إلى هذا الخيال الشعرى فى مواضع كثيرة ، وأرجع اليه القدرة على الجمع بين الصور (٤) فاعتبر أعظم شيء هو

(١) روبين جورج كولنجود : مبادىء الفن ، ترجمة د . أحمد حمدى محمود ص ١٦٢

(٢) د . محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الادبى ص ٤٦ والدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٢٤ ، ص ٢٦ .

(٣) النقد الادبى الحديث ص٣٧٣ .

(٤) دكتور محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الادبى المعاصر ص ٤٦

الاصابة فى استعمال المجـاز . هـذا الشيء العزيز الذى لايستطيع الانسان أن يتعلمه من غيره . وهو أيضا سمة خاصة للعبقرية لأنه يعتمد على اللقانة ونفاذ البصيرة فى إدراك وجـه الشبه بين أشياء غير متشابهة (١)، بالرغم من هـذا فقد حد أرسطو من سلطان هذه الملكة — الخيال — فرأى أن على الشاعر أن يجعـل من نفسه صناعا محكما (٢) وأن عليه أن يصور الاشياء كما كانت وتكون (٣)

وهكذا يعيب أرسطو الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه. (٤) فالاغريق فى نظرتهم إلى الخيال، كانو أقرب إلى المبدأ الذى يتخذ من الحياة مواقفها التى تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكلياتهـا الدائمة الثابتة فى كل بيئة وكل زمان حتى تـكون فى متناول ادراك كل العقول ، كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامح فى الخيال (٥) .

وقد أثرت هذه الفكرة عند فلاسفة المسلمين أولا ، ثم ظهر أثرها فى النقد العربى القديم (٦) فرأى ابن سيناء أن الكلام المخيل هو الذى ينفعل به المرء

---

(١) أرسطو: كتاب الشعر، ترجمة الدكتور احسان عباس، ص ٨٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٧٢

(٣) نفس المصدر ص ٩٨

(٤) د . محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ١٢٠

(٥) د. العشماوى : قضايا النقد الادبى المعاصر ص٤٦ .

(٦) د . غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ص ١٦٧ ؟

انفعالا نفسانيا غير فكرى وإن كان متيقن الكذب (١) «وأن القول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس النفس به فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات به» (٢). كما أشار عبد القاهر إلى الخيال بصدد حديثه عن التخييل أو الإيهام بالكذب فرأى أن هذا النوع من المعانى يأتى على أوجه منها ما يكون خداعا للعقل، ومنها ما يكون ضربا من التحسين والتزيين «وقصد بالتخييل ما يثبته الشاعر من أمر، غير ثابت أصلا ويدعى دعوى لاطريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لاترى» (٣).

ويرى حازم القرطاجنى أن الخيال انفعال من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض» (٤).

والواضح من تناول نقاد العرب الكلاسيكيين لمباحث الخيال أنهم لم يربطوا بينه وبين الصورة «لان كليهما ذو مفهوم مستقل عن الآخر» (٥) فانشغل النقاد العرب الكلاسيكيون بالبحث فى القدر الذى فهموه من المحاكاة وكيف أنها مرادفة المجاز.

---

(١) ابن سيناء: الشفاء، الفصل التاسع، فى الشعر مطلقا وأصناف الصيغ الشعرية والأشعار اليونانية - نقلا عن الدكتور غنيمى هلال النقد الادبى الحديث ص ١٦٧.

(٢) فن الشعر من كتاب الشفا لابن سيناء ضمن ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى لكتاب فن الشعر ص ١٦٢.

(٣) أسرار البلاغة ص ٣١١.

(٤) منهاج البلغاء، ص ٨٩

(٥) النقد الادبى الحديث، ص ١٦٨

وانتهت النظرية النقدية الكلاسيكية عند العرب إلى ماسمي بعمود الشعر، وأن على الشاعر أن يلتزم « شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية » (١) .

فهي اذن نظرية معتدلة تنص كثيراً على روح الاعتدال في التعبير ، وعلى الحصر والتقييد ، وعدم الايغال في الاستعارة وفي الخيال ، وعلى مراعاة المقام واللياقة . فقد كانت هذه النظرية نتاج جهود فئتين من النقاد هما النقـــاد اللغويون ، والنقاد المتأثرون بالفلسفة ، واستمد هؤلاء النقاد روح المحافظة من المؤثرات الدينية ومن طبيعة المذهب العلمي ، فالمحافظة ضرورة لازمة للغوى وهي كذلك عند المناطقة الذين يتبعون الثقافة الهيلينية ومنطق ارسطو .

(٢)

وحينما ظهرت الكلاسيكيه كاتجاه أدبي محدد في القرن السابع عشر ، وفي أعقاب عصر النهضة وهو عصر احياء وتمجيد الآدب الكلاسيكية القديمة ، آداب الاغريق والرومان ، كان من الطبيعي أن يتحدد مفهوم الكلاسيكية عند دريدن وبوب وراسين وغيرهم من الشعراء والكتاب في هـذا الوقت

---

(١) د. احسان عباس ، فن الشعر ص ٤٨

بأنها احترام التقاليد الأدبية التي قامت عليها الآداب الكلاسيكية القديمة»[١]

واتبعت هذه المدرسة الكلاسيكية الاتجاه اليوناني القديم في نظرته إلى الخيال فنادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن وتضاءلت قيمة الخيال، وظنه نقاد تلك المرحلة نوعا من الجنون، ووصفوه بأنه ملكة لا تخضع لسلطان العقل، وقد تذهب بناء إلى حال من الهذيان والخلط، وإن اطلاق الفنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الجسيمة في أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها من غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان كل ما ينافي العقل[٢] فيقول لابروبير الفرنسي[٣] «يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال لأنه لا ينتج غالبا الا أفكارا باطلة صبيانية، لا تصلح من شأننا ولا جدى منها في صواب الرأى أو قوة التمييز أو في السمو بحالنا، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح، وأن تكون أثرا لنفوذ بصيرتنا».

لم يكن للخيال أهمية تذكر في المفهوم الكلاسيكي في الآداب اليونانية والرومانية والعربية القديمة ولا في الآداب الكلاسيكية التي قامت عليها «فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعيا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا»(٤).

---

(١) د. رشاد رشدي : الكلاسيكية كمذهب أدبي، مذاهب النقد الادبي ص ١٠

(٢) د. محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الادبي المعاصر، ص ٤٧ والدكتور مصطفى بدوي : كولردج ص ٤٩ .

(٣) د. محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ص ٤١٧

(٤) د محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الادبي المعاصر ص ٥٢

(٣)

« وقد تحقق أعظم تحول فى مفهوم الخيال ، بفضل الفيلسوف الألمانى « كانت » ، إذ يرى كانت أن الخيال أجمل قوى الإنسان ، وأنه لاغنى لاية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال وقلما وعى الناس قدر الخيــــال وخطره . [١] » .

وهكذا بدأت النظرة إلى الخيال تتغيرمنذ أواخرالقرن الثامن‌عشر ومطلع القرن التاسع عشر . وحقق الخيال انتصاراً هائلا فى الفلسفة الرومانسية التى كانت ثورة حقيقية شاملة على كل المفاهيم الكلاسيكية السائدة كما كانت ثورة غير عادية للاحساس الخيالي .(٢) فاتجه الرومانسى إلى أن يضفى على خواطره من الخيال ما يحيلها من منطقة الأفكار إلى عالم الأوهام ، أوهام القلب الغنى بمشاعره وآماله ، الفقير فى وسائل إخراجها إلى عالم الحقيقة ؛ المكتفى بالحلم بها ، ولكنه حلم يلهب الإحساس ، ويذكي المشاعر ، ويوحى بأعظم الأفكار وأجلها خطرا » (٣) .

---

(١) د. محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث، ص ٤١٧ - ٤١٨، وكذلك كولنجوود مبادىء الفن ترجمة أحمد حمدى محمود ص ٢٤٣ ؛ والدكتور العشماوى : قضايا النقد الادبى ص ٥٧ .

Wyatt, A.J.& Clay; History of English Literature .P. 148 - (2)

(٣) د. محمد غنيمي هلال . الرومانتيكية، ص٧٩ .

لقد كان الخيال الرومانسي «خيالا طموحا وجموحا، يتطلب مثالا لا أينما وجده في غير زمانه ومكانه ولكنه لا يستوحيه أولا وآخرا إلا من ذات نفسه، ولا يتاح له فهم ما تجيش به عواطفه وآماله الا بالصور والاخيلة التي يضيفها على الحقائق.. إذ أن الأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها الا في صور، ولا تسيغ الا الصور. وكل كنوز المعرفة والسعادة الإنسانية مقصورة على الصور »(١)

يقول وليم بليك « إن عالم الخيال هو عالم الأبدية، وإن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة، وإن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما تنشأ في نفسه وتأتيه عن طـــريق الخيال » (٢).

اهتم الرومانسيون بالخيال اذن فصار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق فأحلوه محل العقل — واحتكموا اليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة. (٣)

وكان من أبرز من بحث في الخيال وأثره في الصورة الشعرية من الرومانسيين وردزورث وكوليردج.

أما وردزورث فلم يعن بالبحث في الخيال من حيث هو بقدر ماعني بأثره

---

(١) المرجع السابق ص ٦٦.

(٢) د. مصطفى بدوي: كولردج ص ٨٠. وكذلك الدكتور المشهاوي: قضايا النقد الادبي المعاصر ص ٥٣

(٣) د محمد زكي المشهاوي: قضايا النقد الادبي المعاصر ٥٣.

فى الصورة الفنية الشعرية . فعنده أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج معها العناصر المتباعدة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفا منسجما [١] .

« لقد أصبح الخيال فى مجاله الفنى ذا مكانة تفوق قوى العقل، على شرط أن تكون الصور التى ينتجها متسقة متآزرة، تتآلف على تصوير الحقيقة »[١].

(٤)

وتعتبر نظرية كولردج فى الخيال أشمل نظرية رومانسية للخيال وأكثرها قدرة على توضيح فلسفة متكاملة له ، مما جعل النقاد يهتمون بها اهتماما كبيرا بالرغم مما يحيط بها من غموض اعترف به أكثر من ناقد .(٢)

ويرجع هذا الغموض إلى أن هذه النظرية بحاجة فى تفسيرها إلى معرفة شاملة بالفلسفات التى سبقت كولردج، وخاصة تلك الفلسفات المثالية التى ظهرت عند هيجل وفيشته ، وشيلنج .(٣) .

---

(١) د . محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث، ص ٤١٩ .

(٢) منهم اليوت ص ٧٧ The Use of Poetuy and the Use of Criticisn ورتشاردز : مبادىء النقد الادبى : ترجمه مصطفى بدوى ص ٢٥١ ــ ٢٥٣ - والدكتور مصطفى بدوى : كولردج ص ٨٧ والدكتور محمد زكى العشماوي / قضايا النقد الادبي المعاصر ص ٦١ .

(٣) قضايا النقد الادبي المعاصر ص ٦١ .

بدأ كولردج فى سيرته الذاتية — بعد أن قرر أن ميلتون امتلك قوة خيال عالية على حين أن كاولى لديه عقل متوهم — يبحث العلاقة بين التوهم والخيال . (١) ففى هذه الفقرة الأخيرة فى نهاية الجزء الأول من السيرة الذاتية نستطيع أن نرى أطيب تكوين فى معرفة الاختلاف بين الخيال والتوهم عند كولردج . (٢) :

يقول كولردج : « إننى اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا : فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الادراك الإنسانى ممكنا ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق .

أما الخيال الثانوي فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي . إنه جوهرى حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابته لا حياة فيها .

أما التوهم فهو على نقيض ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل

---

(1) Richards Coleridge on Imagination, P.P. 74-75

(2) Ibid , P. 72

بالظاهرة التجريدية للارادة التى نعبرعنها بلفظة الاختيار». ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى» .(١)
يتناول كولردج فى هذه الفقرة ثلاث قضايا أساسية تتعلق بنظريته فى الخيال؛ الأولى الفرق بين الخيال الأولى والثانوى ، والثانية الفرق بين الخيال والتوهم، والثالثة ارتباط الصورة بالعاطفة وتحقيق الخيال من ثم لوحدة العمل الفنى أو الوحدة العضوية .

رأى كولردج أن الخيال الاولى The Primary Imagination هو القوة الحيوية والعامل الأولى فى كل ادراك إنسانى ، فهو خيال أقرب من ثم إلى الخيال العلمى فى وظيفته ، ولذلك فهو يقابل ما يدعوه « كانت » بالخيال الانتاجى . فكل إدراك علمى لا بد فيه من هذا النوع من الخيال . (٢) . لأنه اعادة محددة للخلق (٣) .

أما الخيال الثانوى The Secondary Imagination فهو الخيال الشعرى. إنه وإن كان صدى للخيال الأولى، وإن كان مثلة حيوى ويتفق معه فى نوع عمله ، إلا أنه يختلف عنه فى الدرجة وطريقة العمل ، إنه يحلل الأشياء ويذيبهـــا ويحطمها لكى يخلق من جديد ، وهو فى هذا قريب من الخيال الجمالي عند

---

(١) الترجمة للدكتور محمد مصطفى بدوى ، كولردج ص ١٥٦ - ١٥٧ .
(٢) د. غنيمى هـــلال : النقد الادبى الحديث ص ٤٢٠
(3) Coleridge Imagination p 72
(4) Ibid : P. 72

كانت (١) .

الخيال الشعرى عند كولردج إذن قوة سحرية وتركيبية تعمل مع الإرادة الواعية فهو مصحوب دائما بالوعى ، وفي داخله يتم التوحد بين الفنان وبين المعطيات الخارجية ، وعن طريق تجميع هذه المستوعبات والشاعر يعمل الخيال على خلق بناء خيالى متكامل كما يبدو من تحليل كولردج لصورة هرب أدونيس لشكسبير . يقول كولردج: « فكم من الصور والاحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز ، جمال أدونيس وسرعة هربه » ولهفة الناظر المحدق المقيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الشكل (٢) .

القضية الثانية التى طرحها كولردج فى تعـــــريفه السابق هى التفرقة بين الخيال والتوهم .

لقد رأى كولردج أن التوهم Fancy شكلا للذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، فهو يجمع من ثم بين جزئيات باردة جامدة كضرب من النشاط الذى يعتمد على العقل مجردا من حالة الفنان العاطفية .(٣) .

---

(١) د . غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٤٢٠ .

(٢) نقد كولردج لشكسبير ، ج ١ ، والترجمة للدكتور محمد مصطفى بدوى كودلرج ص ١٥٩ .

(٣) Richards : Coleridge on Imagination, P.P. 72 – 76

فإذا كان الخيال الشعرى خيال خلاق موحد مركب يوجد مع الارادة ، فالتوهم لا يوجد ولا ينتج انتاجا حيا اذ يظل عمله محصورا فى جلب الصور المتباينة الثابتة المحددة لشبه ما فيا بينها ، وتظل هذه الصور بعد تجميعها كما لو كانت وهى مفرقة بدون علاقة حيةطبيعية . « إن الفرق بين الطاقتين أنه لو أزيلت حواجز الحس لكان الخيال جنونا Delirium والوهم هذيانا Mania . ففى حالة الهذيان يفرغ العقل محتوياته فى صـــورة مضطربة مفككة خاضعة لقانون التداعى . أما فى حاله الجنون فإن العقل يعمل فى حدود فكرة واحدة مسيطرة يرى الأشياء كلها من خلالها[1] .

أما القضية الثانية التى طرحها كولردج فى عباراته، فهى أخطر القضايا التى ارتبطت بنظرية كولردج فى الخيال ، وهى قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية فى العمل الفنى .

واضح من تعريف كولردج للخيال الثانوى استعماله لمصطلحـات الحياة والنمو، كقوة حيوية ، تخلق .. الخ . وهذا يعنى أنه تصور الخيال عملية حيوية عضوية . وقد لاحظ هذا الدكتور إحسان عباس حينما قال: « والخصائص التى تتعلق بالنبتة فى حياتها النامية تطبق عنده على الشعر ، فالنبتة تبدأ بالبذرة وهى تنمو ، والنمو هو القدرة التى تظهر فى كل شعر عظيم ، وكذلك العمل الفنى كله نمو أو ولادة أو تطور ، وكل كلمة تلد ما بعدها » (٢) .

---

(١) Ibid. P. 74

(٢) ـ فن الشعر، ص ١٥٣ .

فهذا الخيال الشعرى هو الذى يحقق الشكل العضوى « وهو ينبع من باطن العمل الفنى ذاته ، أى من فكرة فى نفس الشاعر » . وهذا الشكل العضوى هو اتحاد العناصر المكونة للعمل الفنى اتحادا عضويا بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة فى كل جزء من أجزاء العمل(١) .

والعلاقة بين الخيال ووحده العمل الفنى علاقة ترابط سببى « فوحدة العمل لا تتحقق بدون خيال ، كما أنه لا وجود للخيال بدون تحقق لهذه الوحدة ، وهذه الوحدة هى وحدة الشعور أو العاطفة أو الاحساس » فالخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس فى القصيدة ، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر » (٢) .

وقد ارتبط بهذه الوحدة العضوية الحية تصور كولردج للصورة الشعرية التى استخدمها مرادفة للاحساس والعاطفة وجعلها أساس الوحدة العضوية فى العمل الفنى . يقول كولردج (٣) « وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصيلة حتى تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة

---

(١) د. محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ٩٢ ، ٩٣

(٢) نقد كولردج لشكسبير ، الجزء الاول ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوى كولردج ص ١٥٨ .

(٣) سيرة ذاتية ، الجزء الثانى ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوى ، كولردج ص ١٦٨ .

أثارتها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة أو أخيرا حينما يضفى عليها الشاعر من روحـــه حياة إنسانية وفكرية » .

« فالصورة فى الشعر ليست الا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر ازاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، وإن أى صورة داخل العمل الفنى إنما تحمل من الأحساس وتؤدى من الوظيفة ماتحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التى تنتهى اليها القصيدة » .

وهذا يعنى أن الصور الجزئية فى القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد وأن تكون صورا ايحائية ولا تكون صورا تجريدية أو برهانية عقلية « فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الايحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور ، وأنها لا تقف فى مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهرى أوعند مجرد التقرير والوصف » (١) .

وهكذا استطاع كولردج أن يصل إلى فهم جديد للفن من خلال بحثه فى الخيال « فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوى حى . ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح

---

(١) د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الادبى المعاصر ، ص ١٠٨-١٠٩ .

لكل عمل فنى شكله الخاص الذى يميزه ، والذى ينبع من باطنه ، ويتساب فى أطرافه جميعا فيلونها بلون عام مشترك » (١) .

وكان هذا الاكتشاف أهم ما حققته الحركة الرومانسية من مفهوم للخيال ترك بصماته على الفكر الجمالى بعد ذلك حتى أن ريتشاردز يصف تعريف كولردج هذا للخيال بأنه « أكبر خدمة أسداها للنظرية النقدية » . (٢) ويرى الدكتور مصطفى بدوى أن تأثير كولردج على المدارس الأدبية من بعده لا يقتصر على مدرسة نقدية بالذات ، بل يمتد إلى غالبية النقـــاد على اختلاف مشاربهم ونزاعاتهم ... فالنقاد الفلسفيون طوروا موقفه من الخيال ، وآمنوا بقدرة الخيال وبالتالى بقدرة الفن والشعر على اكتشاف الحقيقة ، ودافعوا عن الموقف الشعرى والتفسير الخيالى للحقيقة فى عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية . أما النقاد السيكلوجيون فقد وجدوا فى تحليله للعقل الإنسانى أثناء عمليتى الخلق والقراءة نقطة بداية لبحوث عديدة تستهدف طبيعة التجربة الشعرية ، وطوروا أفكاره عن التوازن بين الشعور واللاشعور أثناء عملية الإبداع الفنى ، (٣) .

— ٥ —

انفصلت اذن التجربة الشعرية عن الواقع الذى كانت قائمة فيه بعد أن أوقف

---

(١) د. محمد مصطفى بدوى : كولردج ص ١٠٤ .

(٢) مبادىء النقد الادبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، ص ٣١٢ .

(٣) د. مصطفى بدوى : كولردج ، ص ١٠٦ .

كانت موكب العقلانية المنتصر وكشف عن الظلمة المحيطة بالعقل البشرى من كل جانب ، ثم أشفق عليه ففتح الأمل الخلق عن طريق القلب أو الإيمان أو العقل العملى كما يسميه (١) ، ثم زاد الاهتمام بعد ذلك بتجربة الخلق والفن والجمال على يد فلاسفة مثل شيلنج وشوبنهور حتى وصل إلى الرعشة المقدسة عند نيتشه الذى قال بأن « العلم فى صميمه ظاهرة جمالية وأن ملكة الخلق والإبداع هى السبيل الوحيد إلى المطلق وأن الشيء الوحيد الذى يبرر العالم والوجود إلى الأبد هو أن يكون ظاهرة جمالية » (٢) .

فنيتشه فى الواقع حلقة فى سلسة طويلة بدأت بكانت (١٧٢٤ — ١٨٠٤) إلى كولردج (١٧٧٢ — ١٨٣٤) إلى شوبنهـــور (١٧٨٨ — ١٨٦٠) وامتدت بعدهم إلى فاجنر وبودلير ورامبو وملارميه وبول فاليرى وسان جون بيرس .

ويعد ادجار ألن بو (١٨٠٩ — ١٨٥٢) من أخلص المتـأثرين بفلسفة كانت المثالية فهـو يستغرق فى الخيال لدرجة يختلط فيها عالم الأحلام بعـالم الحقيقة (٣) . وقد أوضح بو نظريته فى الخيال الشعرى — التى تعد المعـالم الرمزية الأولى — فى محاضرته « المبدأ الشعرى » (١٨٤٨) حيث يقـول « فالشعر هو الخلق الجميل الموقع — والشعر يقصد فيه إلى التأمل فى تجربة

---

(١) د . محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٣٠٥ — ٣١٠ .
(٢) د . عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر ، ص٣١٢ .
(٣) د . غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص٣١٢ .

ذاتية لنقل صورتها » [١] .

واستطاع پو أن يؤثر أبلغ التأثير في الرمزين من بعـده باستغراقه في الخيال وانطلاقه الايحائي المبهم ، واعتماده على الخلط والنقـل بين وظائف الحواس معتمدا في ذلك على ملكة الخيال أو المخيلة .

ومن الذين تأثروا بفلسفة پو في الصورة والخيال ، الشـــاعر الفرنسي بودلير (١٨٢١ – ١٨٦٧) فأعلن أن أول شرط ضروري لممارسة فن سليم هو الاعتقاد في الوحدة الكاملة ، وأن وسيلة تحقيق هذه الوحـدة هي قوة الخيـال [٢] .

إن أهم ماساهم به بودلير في نشأة الفن الحديث هو تحليله للمخيلة ، فهي عنده الملكة الخلاقة التي تتربع على عرش القرارات البشرية . يقول عنهـا مسترجعا كلام كولردج عن عمل الخيال الشعري « إن المخيلة تفكك العالم كله ، إنها تجمع أجزاءه وتنظمها وتخلق منها عالمـا جديدا بمقتضي قوانين تنبعث من أعماق النفس [٣] .

هذه الملكة التي تمكن الشاعر من تحويل الواقع وتخليصـه من واقعيته يسميها بودلير الحلم، كما يسميها في أحيان أخرى الخيال أو المخيلة ،ويصفها

---

(١) Poe, E.A. : The Poetic Principle, in The Complete Tales and Poems, . P.893 .

(٢) د. غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٣١٥ .

(٣) ثورة الشعر الحديث ص ٩٦ – ٩٧ .

بأنها ملكة خلاقة مبدعة .« إنها ملكة مبدعة لامدركة ، تسير على خطة دقيقة واضحة فلا تخضع للصدفة »[١] .

وتوضح أشعار بودلير مايعنيه بهذا الحلم ، فالقصيدة لديه تعبير بالصور عن بناء ذهنى وروحى معا فى رموز مشتقة من العالم ، ثم يلقى بهـذه الصور المركبة فى المثالية الفارغة لتشع مرة أخرى . إن الظواهر الواقعية والطبيعية لديه تعدم دلالتها الخارجية المألوفة لتصبح رموزا لحـالات نفسية باطنة أو لعالم غامض غير محدد .

يقول بودلير في قصيدته كلها Tout Entiere

أيها التحول الرمزى
الذى صهر جميع حواسى فوحد بينها
إن نفسها لحن موسيقى
وصوتها إيقاع ساحر مثل عبق ذكى[٢]

— ٦ —

وقد أثرت مبادىء بودلير وأشعاره أبلغ التأثير فى أشعار رامبو من بعده « لقد قال بودلير مرة فى حديث له : أتمنى أن أرى مراعى حمـــراء

---

(١) ثورة الشعر الحديث ص ٩٢ — ٩٣ .
(٢) أزهار الشر ، ترجمة محمد أمين حسونه ، مطابع جريدة الصباح القاهرة ، ص٩٦ .

وأشجـارا زرقاء ، وجاء رامبو فنظم شعراً فى مثل هـذه المراعى والمروج العجيبة ، (١)

استطاع رامبو بأشعاره أن يحقق الأفكار النظرية التى خطط لها بودلير فى ترجماته وكتاباته النقدية. فالشعر لدى رامبو هو ذلك الذى يعمل على تفجير العالم بالمخيلة الطاغية المستبدة التى تنطلق إلى المجهول وتتحطم عليه (٢) .

أخذ رامبو مفهوم التفكيك كعمل للخيال كما رأينا عند بودلير ، وعنى به نوعا من التغيير والتشويه « فالواقع عنده قد أصبح يحتمـل من التعديل والاتساع والتشويه والتمزيق والتوتر بين الأضداد مايجعله مجرد معـبر إلى الواقع أو مرحلة انتقال إليه ، (٣) .

لقد تكلم پو و بودلير عن الخيال الخلاق ،وأكدا هذه الملكة وقدرتهـا على الإبداع على النحو الذى رأيناه ، فتناول رامبو هذا التعبير وزاده دينامية. فيتكلم عن الدافع الخلاق أو الحافز إلى الخلق فى عبارة يمكن أن تعد تلخيصا لنظريته الجمـالية: « ينبغي أن تكون ذاكرتك وحواسك غذاء للحافز الذى يدفعك إلى الخلق ، أما العالم فمـاذا سيتبقى منه بعد أن تتركه وراءك ؟ شيء واحد مؤكد . إنه لن يحتفظ عندئذ بشيء من مظهره المألوف (٤) . ويعقب

---

(١) ثورة الشعر الحديث، ص ٩٨.
(٢) المرجع السابق، ص ١٠٨ .
(٣) نفس المرجـع، ص ١٣٥ .
(٤) ثورة الشعر الحديث ، ص١٤١ .

هوجوفرد ريش الناقد الألمانى على هذا الخيال بقوله إنه : خيال « يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة من كل قيـد ، إن العالم الواقعى يتحطم ويتفجـر تحت سلطان الذات الشـاعرة التى لم تعد تقنع بأن تتلقى مضموناتها وصورها بل تصر على أن تخلقها بنفسها خلقا » (١) .

فى أعماق هذا الخيال المتسلطة يتحد الجمال المسحور مع العدم والدمار كما يتضح خصائصه فى هـــذه القصيدة من مجموعة الإشراقات وهى قصيدة زهـور :

من فوق عتبة مذهبة ، بين الأربطة الحريرية ،
والأقنعة القــاتمة وبقع القطيفة الفضية ،
والأقراص البلورية التى تســود كقطع
البرونز فى الشمس — أرى كيف تتفتح
القمعية على سجادة ذات تلافيف من الفضة
والعيون ، والشعر .

بقع من الذهب الأصفر مبذورة فوق العقيق
أعمدة من خشب البلاذر (الماهجونى) تحمل
قبة كنيسة من الزمـرد ، باقات من الساتان
الأبيض وأعواد نحيلة من الياقوت تحيـط
بوردة الماء .

---

(١) ثورة الشعر الحديث ص ١٤٠ — ١٤١ .

أشبه بإله له عينان زرقاوان هائلتان وأعضاء
من الثلج .البحر والسماء يجذبان حشود الورد الشابة
الجميلة إلى الممرات المرمرية [١] .

فمن هذه القصيدة وغيرها من أشعار رامبو [٢] نرى خصائص هذا الخيال الدكتاتوري ، فهو خيال يجمع بين أمور متباعدة كل التباعد فيجردها من كل صلة لها بالواقع ، ويربط بينها كمحسوسات وبين الخيال في سياق واحد ، فيهتدي بهذا إلى اللاواقعية الحسية التي تعتبر أهم خصائص الشعر الغربي الحديث .

فبالرغم من أن الصور الشعرية لديه صور عيانية حسية إلا أنها مع هذا صور لم تصادفها العين أبداً . إنها صور نتيجة خيال يعتمد على الحرية الإبداعية المطلقة .

كان من الطبيعي إذن أن يكون مثل هذا الشعر على درجة عاليه من الغموض ، فهو ينطلق بقارئه إلى عالم المخيلة الذي يموج بالألغاز والأسرار .

وعاد الشعر مرة أخرى إلى إحياء الصلة القديمة بين الشاعر والساحر ، فقد اكتشف أن هناك علاقة تقوم بالضرورة بين الرؤيا وبين العرافة والسحر والرقية . فالرؤية الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق وحتى عن قواعد الغريزة ولذلك ينشأ العمل في ماخفي من حياة الروح ، وهو لذلك انعكاس لهذه الحياة

---

(١) النص ترجمة د. عبد الغفار مكاوى — ثورة الشعر الحديث ، ص١٤٣ .
(٢) ترجم د. عبد الغفار مكاوي عددا من قصائده في الجـزء الثاني من ثورة الشعر الحديث .

الغابرة أو الباطنة (١) . وقد استطاع رامبو أن يسيطر بخياله المتسلط ـ هذا المضطرب غير الواقعي الذى يحمل الخلاص للشاعر من الواقـع الضيق ـ على الشعراء الذين جاءوا بعده فاتجهوا إلى ادراك العلاقات الخفية المتعددة بفضل حالات داخلية تمتد فوق العالم وتبسطه .

رأى مالا رميه (١٨٤٢ — ١٨٩٨) أن هذا الخيال « صور أولية عقلية أو ذاتيه يسقطها الشاعر على الظاهرة التى يراها ليحولها إلى علاقات أورموز تدل على ذاته وكيانه هو ... ولا يتم هذا الا بنظرة مطلقة تستطيع أن تنفذ فى الظاهرة دون أن تتحول عن ذاتها لترىفيها رموزاعن حركتها وجوهرها الباطن » (٢) .إن « كل ما كان خاصا فانه يمر لمحا وغامضا ،فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف ، وانما يتم نقله بتتابع الكلمات والصور التى تستطيع أن توحى للقارىء » (٣) .

وأصبحت القصيدة عند ما لارميه توحى بالعديد من المعانى والظـلال والذبذبات والاشعاعات ؛ إنها لا تحب أن تفهم من خلال فكرة ثابتة غليظة بل وتريد أن ترف وتتردد،يتضح هذا أبلغ الوضـوح من بدايته لقصيدته النثرية « اللذة المقدسة » التى يقول فيها : « الريح تدفع الناس للعودة من الأفق إلى المدينة عندماترتفع الستار عن روعة الخريف المهجورة.رفيف لعب الأصابع،

---

(١) والاس فاولى : عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ،ص ٥٩ .

(٢) ثورة الشعر الحديث ،ص٢٢٨ .

(٣) د. احسان عباس : فن الشعر ص ٦٨

الذى تهدىء منه أوراق الشجر ، ينعكس عندئذ فى حوض الاوركسترا المتهىء للعزف ، (١) .

كما يتضح من هذه القصيدة ، وعنوانها « مروحة أخرى »

Autre Eventail

أيتها الحالمة ، لأجل أن أغوص
فى متعـة صـافية بـلا طـريق
تعلمى ، بكذبة بارعة ،
حمل جناحى فى يـدك

طراوة(النسيم) فى الغسق
تأتيك مع كل خفقة ......
تزيح ضربتهـــا السجينة
الأفـــق فى نعـــومة

دوار ها هو ذا الفضـاء
يرتعش كقبلة كـبيرة
جنت لانها ولدت لغير انسان
فلا تستطيع أن تنبثق ولا أن تهدأ .

---

(١) ترجمة د.عبد الغفار مكاوي : ثورة الشعر الحديث ، ص٢٢٨ .

هل تشعرين بالحبة القاسية
كمثل ضحكة مدفونة
تنساب من زاوية فمك
على الملامح الوديعة !

صولجان الشطآن الوردية
الآسنة فوق الامسيات الذهبية
الذى تسنديه على نار أسورة (١)

ويحلل الناقد الألمانى هوجوفرد ريش هذه القصيدة بقوله «فى هذه القصيدة حدثان أحدهما مادى والآخر عقلى . أما فى الاول فهو فى منتهى البساطة ، مروحه فى يد فتاة رقيقة ، والمروحة تفتح ثم تطوى . هذا الحدث البسيط يتفق تمام الاتفاق مع حدث عقلى أو روحى آخر ، بل يكاد يرمزله . فالمروحة تجسد الرغبة الضالة (بلا طريق) فى الارتفاع إلى أعلى ، أى إلى المثال البعيد غير المحدود . غير أن الفضاء الذى يقوم مقام هذا المثال يرتعش كالقبلة الكبيرة التى حن جنونها اذ ولدت فلم تجد أحداً يتلقاها ، فلا هى تستطيع أن تنبثق ولا هى قادرة على أن تهدأ أو تستريح . القبلة اذن تقاسى من العزلة ، وكذلك المطلق معزول ، لان قبلته لا تجد العقل أو الروح الذى يتلقاها لذلك تطوى

---

(١) ترجمة د. عبد الغفار مكاوي : ثورة الشعر الحديث ، ص ٢٢١ .

المروحة أى تخيب الرغبة المتطلعة للمثال فتنطوى على نفسها ، ولا يبقى منها غير الابتسامة المدفونة ، أى الوعى بالفشل المزدوج ، (١) .

وواضح من هذا الجزء الذى أوردناه لتحليل فردريش لقصيدة «الارميه ومن القصيدة نفسها ، والجزء السابق عليها من مقطوعة اللذة المقدسة « كيف جردت المخيلة الواقع المادى المحسوس من خصائصه وحولته إلى مجموعة متشابكة من الحركات ، لقد اتجه الشاعر هنا إلى ، طبع أشكال خيالية على أشياء جردت تجريداً تاما من مادتها الواقعية . (٢) .

— ٧ —

وهكذا تطور الخيال عند الرمزيين تطورا هائلا، فأصبح الشعر من خلاله لغة التعبير عن عالم من خلق الخيال وحده ، ولكنه عالم يرتفع فوق الواقع فيقلب النظام المألوف الذى يرتب الأشياء فى العالم الخارجى ، واستطاع أن يثبت أنه ، أقدر الاساليب على جعل الصور تتشابك فى بعضها البعض بطريقة غير واقعيه واضفاء الأهمية على الكلمات المستخدمة بعكس المقصود منها ، (٣) .

---

(١) ثورة الشعر الحديث، ص ٢٢٢.
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٩ .
(٣) ثورة الشعر الحديث، ص ٣١٠ .

وقد أثر الخيال بمفهومه هذا على الشعر فى القرن العشرين تأثيرا بالغا ، فيقول مارسيل بروست « إن عمل الفنان أشبه بتلك الحرارة الشديدة التى تعمل على تحال التركيبات الذرية وتجميعها فى تركيباب جديدة مختلفة عن سابقتها تمام الاختلاف » (١) .

ويكتب ازراباوند عن الصورهالشعرية وعمل الخيال فيها فيقول: « الصورة هى ما يقدم مركبا ذهنيا وعاطفيا فى لحظه من الزمن ، إنها تقديم مركب تعطيك لحظيا ذلك الاحساس بالتحرر المفاجىء . وذلك الاحساس بالتحرر من قيود الزمان والمكان ، وذلك الاحساس بالنمو المفاجىء الذى نجده ونحن فى حضرة روائع الفن العظيمة » (٢) .

لقد راح الفنان الحديث يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويبدع بالكلة الشاعرة وحدها مملكة تتعمد أن تعلن العداء على كل ما هو مألوف وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان ، بعدأن فقد الراحةوالإطمئنان فى الواقع التاريخى أو الموضوع أو الروحى المحيط به ، وأصبحت القصيدة الحديثة من ثم تمتلىء بأطلال الواقع الذى فككه الخيال الجرىء ومزقه ،إلى جانب عوالم أخرى غير واقعية تسبح فوقها وتكون مع تلك الاطلال ذلك

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٠٩.

(٢) ترجمة ابراهيم الصيرفى ــ مجلة الشعر ــ القاهرة ــ العدد الاول ' ربيع ١٩٧٢ ص ٩٤ــــ ٩٥.

السحر الذى يدفع الشعراء إلى تأليف شعرهم . (١)

« وربما كانت قصة الشعر الغربى الحديث من عصر النهضـه إلى الوقت الراهن هى قصة اكتشاف الباطن واستعمار الأعماق . هكذا انطلق المغامرون من أرضهم المجدبة وراحوا يعرضون على العالم كنوزا لم يتوقعها . (٢)

— ٨ —

وهكذا يتضح لنا من خلال تتبعنا لمفهوم الخيال وتطوره فى الشعر الغربى كيف أن النظرة الكلاسيكية قد أهملت شأن الخيال وأثره فى الصورة الشعرية لاعتمادها على الوضوح والحقائق والنظام .

وظل الخيال مهملا على هذا النحو حتى جاءت الثورة الرومانسية التى حطمت الوضوح والنظام وألغت كل سيطرة للعقل وما يرتبط به من تنظيم ومنطقية، فحلت العاطفة محل العقل وأصبح للخيال الأهمية الكبرى فى الادراك والتنسيق والخلق .

وقد وصل الخيال إلى قمة أهميته التى تركت آثارها فى النظريات الجمالية بعد ذلك فى فلسفة كولردج النقدية ، وتعريفه المشهور للخيال الشعرى كقوة

---

(١) ثورة الشعر الحديث ، ص ٣١٤ .

(٢) Heller,E. :The Hazsrd of Modern Poetry,in the disinherited p. 257 .

سحرية تعمل مع الإرادة الواعية على التوحيد بين الفنان كذات وبين المعطيات الخارجية ، وعلى خلق بناء كلى من هذا التوحيد .

ورأينا كيف تركت هذه النظرة للخيال وما اتصلت بها من نتائج ترتبت عليها ، آثارها الواضحة فى مفهوم الخيال الشعرى والصورة الشعرية بعد بوبودلير ، ثم كيف انتهى الخيال في الشعر الحديث إلى أن أصبح قوة خلق تقوم على الحرية الإبداعية المطلقة ، فتجمع بين أمور متباعدة كل التباعد وتجردها من كل واقع حسى يرتبط بها ، ثم تربط بينها فيما وراء الحس .

هذا عن تطور الخيال وأثره فى الصورة الشعرية بالنسبة للشعر الغربى ، أما بالنسبة للخيال وموقف القصيدة العربية منه ، فالواقع كما سنلاحظ أن هذه المفاهيم الغربية للخيال الشعرى لم تصل الينا الا متأخرة كثيرا ، فالرومانسية مثلا لم نعرفها الا بعد أن انحصر مدها فى العالم الغربى .

ولهذا فسنتناول الخيال والصورة الشعرية فى القصيدة العربية فى فصل على حدة وهو الفصل التالى .

الفصل الثانى

تطور الخيال والصورة فى القصيدة العربية

تطـــور الخيال والصورة فى القصيدة العـــربية

(١)

اهتم نقاد العرب كما رأينا من قبل بالبحث فى المجاز وحسن البيـــان والتناسب والتصرف وغيرها من أوجه البلاغة التى امتلأت بها كتبهم ،وارتبط هذا الفهم لديهم بنظريتهم فى الخيال . ويتضح من معالجتهم لأوجه المجاز أنهم نظروا اليه على أنه نوع من التوضيح والتبيين وتقديم أمثلة محسوسة لعلاقة واضحة محدودة ، وأن أثره من ثم ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة .

فإلى جانب ماسقناه من قبل من آراء توضح وجهة النظر هـــذه بصدد الحديث عن مفهوم الشعر ومفهوم الخيال فى الأدب العربى القديم — إلى جانب هذا نسوق وجهة نظر ناقد متأخر تعتبر آراؤه تلخيصاالآراء السابقين، وهو أبو حيان التوحيدى .

يتساءل التوحيدى فى هوامله عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال (الصورة الحسية)،هل لما هو موهوم غير معروف ؟ أو لما هو معقول غير قابل للتشخيص ؟

فيجيبه أبو على مسكويه « أننا ننشد صور الأشياء وأمثالها فى حالات ثلاث :

١ — لأدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها ، فاذا أخبر الإنسان بما لا يدركه ، أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده طلب له مثالا من الحس، فاذا أعطى ذلك سكن اليه لألفة له .

٢ — لإدراك الموهومات،فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر لها شكل فى ذهنه الا بعد تصوير صورة تستقر فى الذهن،وقد تكون الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها .

٣ — لإدراك المعقولات فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حى، أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن اليها النفس ، وتأنس بها ، فإذا ألفتها سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها ، (١) .

فالعلاقة بين المعنى والصورة كما فهمها الناقد العربى القديم علاقة إضافة توضيحية . وهى علاقة صناعة وبراعة فى كسوة المعنى وتطريزه بأوجه المجازات المختلفة كما رأينا عند الحديث عن مفهوم الشعر العربى الكلاسيكى ، وربما كانت هذه النظرة مرتبطة إلى حد كبير بالمفهوم السائد آنذاك عن اللغة ونشأتها ، والقول بأزليتها وأبديتها ، (٢) .

ولا شك فى أن هذه المباحث قد أثرت فى إفساد معنى القراءة الأدبية كما

---

(١) الهوامل والشوامل،ص ٩٧ ،ص٢٤٠ نقلا عن د.عفيف البهنسى :دراسات نظرية فى الفن العربى،ص٢٢٣ .

(٢) د. مصطفى ناصف :نظرية المعنى فى النقد العربى،ص ٤٩ .

يرى د . مصطفى ناصف ، الا أن الشاعر فى كثير من الأحيان كان أروع من الناقد الذى لم يسلم بحرية الخلق ، واعتقد أن هناك نظاما معترفا به وتمثلا معينا للأشياء يقاس عليه الشاعر .

فقد استطاع الشاعر فى أمور كثيرة أن يكشف ببصيرته مالا حصر له من الخبرات المتنوعة [١]، والأمثلة على هذا متنوعة ومتناثرة فى الشعر العربى القديم طوال مراحله .

ويرينا تناولنا للشعر العربى فى مراحله المختلفة من جاهلية وأموية وعباسية ومملوكية وعثمانيه وكلاسيكية جديدة ، أن هذا الشعر قد حفل بالوصف الخيالى ، وباستخدام المجاز كتعبير مباين للشعر الصريح المباشر . أو بمعنى أشمل نقول إن هذا الشعر قد اشتمل غالبا على شكل من أشكال الصورة الشعرية . لكن ما طبيعة هذه الصورة الشعرية ، وماوظيفه الخيال فيها ، وكيف فهم الشعر العلاقه بين الخيال والصورة ؟

* * *

ارتبطت القصيدة الشعرية القديمة بطبيعة المفهوم الفنى والاجتماعى للشعر على النحو الذى رأيناه من قبل ، وكيف أن الصنعة كانت هى المقابل للفن فى هذا المفهوم ، والإمتاع والوظيفة الاجتماعيه كانت هى حدود القيمة المطلوبة من هذا الفن .

---

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى ، ص ٥١ — ٥٤ .

أما الصنعة فهى مبدأ أقرب ما تكون إلى مبدأ الشكلية الذى يعتمد على التكوينات البصرية باعتبار البصر أشرف الحواس لكونها أقواها على الإدراك. فالفن هنا إذن فن يتجه مباشرة إلى امتاع الحواس.

أما من ناحية الدور الاجتماعى فهو يتطلب وضوحا ذهنيا فى العلاقات بين الأشياء ، فعندما يقول طرفة بن العبد :

لخـــولة أطـلال ببرقه ثهمد ... تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد
وقوفا بها صحبى على مطيهم ... يقولون لا تهلك أسى وتجلد
كأن حدوج المالكية غدوة ... خلايا سفين بالنواصف من دد
عدولية أو من سفين ابن يامن ... يجور بها الملاح طورا ويهتدى
يشق حباب الماء حيزومها بها ... كما قسم الترب المفايل باليد [1]

نجد أن الابيات — هنا وغيرها — حافلة بالصور الحسية،ونجدأن العلاقة بينها علاقة تأليف بين هذه العناصر الحسية كمدركات معلومة . أطلال المحبوبة والوشم – راحلة المحبوبة والسفن العظام ، والحركة بين هذه وتلك – حركة السفن وشق التراب . وحينما يصف ناقته بأنها :

لها مرفقان أفتلان كأنما ... تمر بسلمى دالج متشدد

---

(١) شرح المعلقات السبع للزوزنى ، ٤٧ — ٤٨ — ٤٩ .

كقنطرة الرومى أقسم ربها لتكتنفن حتى تشاد بقرمد [١]

فهو إنما يقوم بعملية تصفح لأجزاء المادة حتى يتيسر له أن يلتقط منها ما كان نسجه أجود من حيث المتعارف وأوضح من حيث المفهوم . فمرفقا الناقة قويان كسقاء يحمل دلوين قويين فبانت عضلات مرفقيه . وإن عضلاتها المرصوفة جنبا إلى جنب كقنطرة الرومى الذى أقسم أن يشيدها بالقرمد

وحينما يقول ملخصاً فلسفته فى الموت :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد

فهو على الرغم من تناوله لحقيقة كونية جوهرية الا أن النزعة الحسية قد دفعته إلى التعلق بالمظاهر الواقعية المكانية . فالعلاقة بين الموت والإنسان لا تزد عن العلاقة بين حبل الدابة فى يد صاحبها فمهما طال هذا الحبل فان ثنيه باليد .

* * *

لقد سيطرت النزعة الحسية على النظرية الجمالية فى الشعر العربى ، تلك النزعة التى تعتمد على الإقناع وامتاع الحواس غالبا أكثر مما تعتمد على الإيحاء، وخير مثال على هذا قصة احتكام امرىء القيس وعلقمة بن عبده إلى أم جندب كما أوردتها كتب الأدب .

---

(١) المصدر السابق ص ٥٤

فأم جندب رأت أن علقمة أشعر من أمرىء القيس لان امرأ القيس أجهد فرسه بسوطه ومراه بساقه فى قوله :

فللسوط الهوب ، وللساق درة   وللزجر منه وقع أخرج مهذب

على حين أدرك علقمه طريدته وهو ثان من عنان فرسه ، ولم يضربه بسوط ، ولا مراه بساق ، ولا زجره ، [١]

وحينما اتسعت الحركة النقدية القديمة أسهم النقاد فى تأكيد هذا المفهوم الجمالى على النحو الذى رأيناه من قبل فأصبح هم الشاعر أن يلتقط صورا متتابعة ويربطها إلى بعضها ربطا إضافيا . وأصبحت الصورة الشعرية فى معظمها عملا هندسيا يقوم على اشتقاقات وتشكيلات هندسية واضحة . ولم تنج من سيطرة هذا المفهوم سوى القلة نجدها هنا وهناك عند أمثال المتنبى والمعرى وابن الرومى الذين اعتمدوا فى بعض أشعارهم على صور تسبح فى عدد من العناصر المتباينة مما أدى إلى اتهامهم فيها بالغموض .

والذى يمنعنا من الوقوف عند هذه التجارب أنها لم تكن تمثل تيارا فى المفهوم الشعرى السائد بقدر ما كانت لمحات متناثرة .

فهذه الصور التى يصف بها البحترى الشيب فى قصيدته فى مدح أبى نهشل محمد

---

(١) الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، ط ، المطبعة السلفية ١٣٤٣ هـ ص ٢٩- وكذلك الشعر والشعراء ط ، دار احياء الكتب العربية ، ص ١٧٠ ،

بن حميد بن عبد الحميد الطوس ، والتي يقول فيها :

ولعمرى لولا الأقاحى لأبصر	ت أنيق الرياض غير أنيـق
وسواد العيون لو لم يحجـر	بيـاض ما كان بالمومـــوق
ومزاج الصهباء بالماء أصلى	بصبوح مستحسن وغبـوق
أى ليل يبهـى بغير نجـوم	أو سحاب تندى بغير بروق

فهذه الصورة كما نلاحظها زخرفات متتابعة استخدمها الشاعر كوسائل اقناع ذهنية، وهى صورة لا شك تمتع الحواس وخاصة النظر بما تقـدمه من علاقات حسية بين الأشياء .

وقد أثر هذا المفهوم الجمالى للشعر على الكلاسيكية الجديدة فى أدبنا الحديث عند البارودى وشوقى وحافظ وعبد المطلب والجارم فى مصر وعند محمد رضا الشبيبى ومعروف الرصافى ومحمد على اليعقوبى ومحمد مهدى البصير وجميل صدقى الزهاوى ومحمد مهدى الجواهرى فى العراق [١] وعند محمد الشاذلى خـــزندار والسيد صالح بن على النجار القيروانى وصالح السويسى القيروانى والهادى المدنى فى تونس [٢] . وعند أحمد الشارف وأحمد الفقيه حسن وأحمـد قنـابة والأزمرلى والبشتى فى ليبيا[٣]، وعند محمد سعيد العباس وعبدالله البنا وعبدالله

(١) د . يوسف عز الدين : الشعر العراقى الحديث ص ٧٣ وما بعدها .

(٢) محمد صالح الجابرى : الشعر التونسى المعاصر خلال قرن ص ٨٣ - ٨٦ .

(٣) د . محمد الصادق عفيفى : الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى الحديث ص ٣٩٥ - ٣٩٦

عبد الرحمن وأحمد صالح وصالح عبد القادر وحسيب على حسيب وعبدالله الطيب المجذوب فى السودان . (١) ونقولا الترك وبطرس كرامةو الشيخ أمين الجندى وناصيف اليازجى وفارس الشرياق وابراهيم الاحـــدب فى لبنان والشام .(٢) .

كانت أشعار هؤلاء وغيرهم تمثلا لمفهوم الخيال الحسي الذى رأيناه من قبل فى الشعر القديم، فمن حيث الوظيفة الشعرية ظل للشعر وظيفته الاجتماعية الأخلاقية، وقد لاحظ هذه الوظيفة الاجتماعية أكثر من باحث ، فالدكتور هدارة مثلا يقرر أن الشعراء العقليدين والمحافظين كان لهم دور واضـــح فى التوجيه والأرشاد والنصح سواء فى أمور السياسية أم الاجتماع .(٣) ، والدكتور محمد الصادق عفيفى يرى أن الشعراء التقليديين فى ليبيا كانوا مدفوعين فى شعرهم « بحافز وطنى وغيرة على لغتهم التى أحسوا أنها اصبحت غريبة على المجتمع ، مطاردة فى وطنها » (٤) وحينما تحدث الجابرى عن مجـلة خير الدين التونسية ودورها فى الحركة الشعرية التقليدية التى سميت هناك بالشعر العصرى قال : «والطريقة التى ترى مجلة خير الدين أنها كفيلة بايصالنا لمطامحنا وايقاظنا وتنبيه

---

(١) د محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ص ٨٣ وما بعدها .

(٢) أنيس الخورى المقدسى : الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث ص٧٠ .

(٣) تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ص ٩٣ — ٩٤

(٤) الاتجاهات الوطنيةفى الشعر الليبي الحديث ص٣٩٦ .

الأحاسيس الشريفة فيما هو الشعر العصرى الذى يكسب النفوس تحمسا ويذكر بالنخوة والشهامة فتهب إلى القيام بواجب الحياة وتسعى لنوال الخيرات . (١) .

وعندما نشر حافظ ابراهيم قصيدته فى حرب اليابان علق عليها ناقد تونسى بقوله « هذا هو الشعر الذى تفيق به الأمة من مرقدها وتحس وتشعر وتنهض، هذا هو الشعر الذى نفتخر به اليوم » (٢)

فالوظيفة الاجتماعية للشعر ظلت هى المسيطرة على المفهوم الكلاسيكى الجديد كما كانت من قبل .

وقد تطلبت هذه الوظيفة الاجتماعية من الصور الشعرية أن تكون وسائل اقناع وتوضيح .

نرى ذلك بوضوح فى قول الزاهرى شاعر الجزائر :

وليس لنا الا الجزائر موطن	ترابك فيها واحد وترابى
هى الأم واست فى الصبا كل مرضع	وفيها اهتدى الساعون سبل صواب
سأقضى لها حق الأمومة إنها	بلادى التى فيها محط ركابى
هى الجنة الفيحاء من قبل نشأتى	وإن كنت ظلما نازل بيباب

---

(١) الشعر التونسى المعاصر ص ٧٦ .
(٢) المرجع السابق ص ٨٠ .

عروس تجلت فى المحـاسن خطبة   على جانبيه العز مد بنـاب (١)

وفي قول شوقي إمام هذه المدرسة فى قصيدته الأزهر .

يامعهـدا أفنى القـرون جـداره   وطوى الليالى ركنه والأعصرا
ومشى على يبس المشارق نوره   وأضـاء أبيض لجها والأحمـرا
وأتى الزمان عليـه يحمـى سنة   ويذود عن نسك ويمنـع مشعرا
فى الفاطميين انتمـى ينبوعـه   عـذب الاصول كجدهم متفخرا
عين من الفرقان فـاض نميرهـا   وحيامن الفصحى جرى وتحدرا (٢)

لقد أدرك هؤلاء الشعراء جيدا هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر . ومن ثم اعتمد الخيال الشعرى لديهم فى تجميعه للصور وحشده لها على مراعاة روح الاعتدال فى الوضوح ، وعلى الانصراف إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية، وهى كلها أمور حسية تعيق الحدس من العمل ، وتحيل مدركات الشاعر إلى نوع من التأليف بين العناصر الحسية المعلومة .. الجزائر واست كل موضع ، واهتدى فيها الساعون ، وهى جنه وعروس ، والأزهر معهد أفنى القرون جداره .. ومشى على يبس المشارق نوره . وأتى الزمان يحمى ويذود .. وعين من الفرقان ... الخ هذه الصور والعلاقات الحسية التى تضع فى اعتبارها

(١) عبدالله الركيبى : دراسات فى الشعر الجزائرى الحديث ص ٢٠٩ .
(٢) الشوقيات ج ١ص ١٧٨ .

الأول أنها وسائل خارجية قائمة خارج المعنى وأن وظيفتها بالنسبة للمعنى تنحصر في التوضيح والتقريب والتأكيد .

ولقد ساعدت ظروف المجتمع العربي في هذه الفترة على تأكيد هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر ، فقد كان الكفاح هو السمة السائدة في الحياة العربية آنذاك ، كفاح ضد الساسة الهدامين الذين يسعون إلى مصالحهم الذاتية وكفاح ضد الاجانب المستعمرين الذين امتصوا أقوات الشعب وخيرات البلاد ومنافعه ، وكفاح ضد الأمراض الاجتماعية المتعددة [١] « فلا غرابة إذن وأمام تلك المسئولية أن تتحول مهمة الشاعر من فنان يخلق الصور ويجرى وراء الألفاظ إلى مفكر يرسم الطريق لابناء أمته » [٢] .

حددت وظيفة الشعر العربي اذن كما رأينا طبيعية الصورة الشعرية ودور الخيال فيها، ذلك الخيال الذى كان فى أغلب الحالات خيال حس نتج عنه :

أولا : إن الشعر تصوير . والمقصود بالتصوير هنا أن مهمة الشاعر هى التقاط مجموعة من الصور المتداعية أو المفككة ، وأن الشعر بهذا فن تصويرى يتجه إلى العين، ووسائله فى هذا أدوات مكانية منفصلة .

ثانيا: إن الصور الشعريه التى نتجت عن هذا الخيال صور زائدة عن المعنى،

---

(١) عبد الجبار داود البصرى : مقال فى الشعر العراقى الحديث ص ٤٨ .

(٢) عربية توفيق : حركة التطور والتجديد فى الشعر العراقى الحديث ص٧٦ .

فالمعنى قائم بدونها ، وأما دور الصور الشعرية هنا فهو الحلية والزركشة التى توضح المعنى وتؤكده .

ثالثا : إن العلاقة بين مجموعة الصور الجزئية فى القصيدة الواحدة علاقة إضافة ، فعمل الخيال هنا هو التقاط العلاقات الحسية بين الأجزاء وحشدها فى مستواها الواقعى المادى وهذا يؤدى بدوره إلى أن تتحول العلاقات إلى علاقات متقطعة مبتورة وضامرة .

وإن كان هذا لم يمنع كما قلت من أن نجد فى بعض نماذج هذا الشعر صورا نفسية وايحائية وفيرة . ولكنها لا تمثل فى الواقع سمة عامة وبارزة وإنما هى تجارب متناثرة نراها فى داخل بعض الأعمال ، أو لدى بعض الشعراء.

— ٢ —

ولم يكد الثلث الاول من هذا القرن ينتهى بأحداثه ومخلفاته حتى بدأت فترة جديدة فى حياة العالم العربى .

كانت فترة من التأزم والقلق المستمر كما كانت فترة مشحـونة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية .

وكان من نتاج هذا التأزم والقلق والتغيير أن أخذت أصوات جديدة ترتفع من آن لآخر تشارك فى السياسة وفى التوجيه الفكرى وفى الأدب . أصوات شابه تتحدث من الأعماق بحرارة ايمان وشدة ، فقد كان جيلا جديدا

مختنقا بهزائم الآباء ومآسي الوطن المحتل يطل على مجتمعه من خلال هذه الافاق الآهلة بصدام الدم» (١).

كان على هذا الجيل أن يكافح في هذا المجتمع « الساسه الهـدامين الذين يسعون إلى مصالحهم الذاتية ، والأجانب المستعمرين الذين امتصوا أقوات الشعب وخيرات البلاد ومنافعه ، والأمراض الاجتماعية العديدة التي سادت العالم العربي » (٢) .

من الطبيعي إذن أن يكون « شعراء هذه الفترة ممثلين لحملة راية التحـرر للجيل الجديد ، فكانت موضوعاتهم الشعرية الصورة الرافضة لهذا الواقع الذي عاشوه . (٣)

الظروف الإجتماعية والسياسية والفكرية في العالم العربي بعد الثلث الأول من القرن العشرين كانت اذن ظروفا مهيئة لقيام حركة رومانسية . يقول امطانيوس ميخائيل « كانت الرومانسية في الشعر العربي الحديث تمثلا واقعيا وتشخيصا لأبعاد تلك المرحلة وتناقضاتها وكانت أيضا مجالها التعبيري والاجتماعي المصاحب والذي سيرهص فيما بعـد بصيرورة القضية العـربية ، وتحديات الانسان العربي لواقع التخلف والقهر والمأساة . (٤)

---

(١) محمد صالح الجابري : الشعر التونسي المعاصر ص ٢٠٩ .
(٢) عبد الجبار داود البصري : مقال في الشعر العراق الحديث ص ٤٨ .
(٣) ماجد احمد السمرائي : نازك الملائكة ؛ الموجة القلقة ص ٥٨ .
(٤) دراسات في الشعر العربي الحديث ص ١١٤ .

فى هذه الفترة بدأ تعرف الأدباء العرب على الحركة الرومانسية الذى جاء متأخر جدا بعد أن مضي على وجودها فى أوربا أكثر من قرن بأكمله — وبعد أن سيطرت على الحركة الأدبية فى أوربا مدارس أخرى متعـددة كالدادئية والسريالية .

ظهر الجيل الجديد فى الأدب العربى الحديث متأثرا بالظروف الرومانسية المحيطة ومتمثلا للمبادىء الرومانسية التى تعرف عليها هذا الجيل فى الآداب الغربية وفى المترجمات عن هذه الآداب .

ومما ساعد على تقبلهم للفكر الرومانسي ظروف القصيدة العربية آنذاك فقد كانت تمر كما رأينا من قبل بفترة كلاسيكية جديدة ، مما دفع هذا الجيل إلي تقبل المبادىء الرمانسية ، باعتبارها ثورة على حالة شبيهة بالحالة التى كانوا يواجهونها في الشعر العربى المعاصر لهم،وهكذا لم يحل دون الانفعال بالرومانسية أنها كانت تعد فى حكم الميتة فى أوربا في ذلك الوقت (١)

يقول العقاد عن هذا الجيل الجديد : « فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية، وهى مع ايغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الالمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الاقدمين، ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطىء إذا قلت إن « هازليت » هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد » (٢)

---

(١) د . محمد الربيعى : فى نقد الشعر ص ١٢٩ .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٩٢ .

بدأت الفترة الرومانسية فى الشعـر العربى الحديث بمبادىء نظرية تمثلت فى آراء العقاد وشكرى والمازنى فى مصر ، وآراء ميخائيل نعيمة وشكر الله الجر والياس قنصل فى المهجر كما وضحت فى كتبهم ؛ الغربال والمنقار الأحمر وأصنام الأدب .

وقد تمثلت هذه الآراء إلى حد بعيد الفكر الرومانسى الغربى لدرجة أنها كانت فى أغلبها ترديداً للمبادىء والأفكار التى نادى بها كولردج ووردزورث خاصـة .

فنى مجال الخيال وأثره فى الصورة الشعرية وهو مايعنينا فى هذا البـاب نتقابل فى البداية مع هـذا التمييز بين الخيال والتوهم الذى ذكره عبد الرحمن شكرى فى مقدمة الجزء الخـامس من ديوانه والذى يذكرنا مباشرة برأى كولردج الذى سبق وذكرناه فى الفصل السابق .

يقول شكـرى إنه يجب التمييز فى معـانى الشعر وصوره بين نوعين نسمى أحدهما التخيل والآخر التوهم ، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التى بين الأشياء والحقائق ويشترط فى هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود [1] .

فباستثناء اشتراط شكـرى للتخيل تعبيره عن الحق ، نجد أن العبارة تكاد تكون ترجمة ضعيفة لتفرقة كولردج بين التوهم والخيال .

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى ، جمع وتحقيق نقولا يوسف ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥ .

وربما يكون قصد شكرى من اشتراطه فى التخيل التعبير عن الحق ، ربما يكون قصد شكرى ماقاله كولردج من أن التخيل يتم مع الإرادة الواعية .

وعلى كل فنحن نلمح مثل هذا القول مرة أخرى عند العقاد عندما يقول عن الخيال « إنه ملكة تعين على الصدق والصواب » [١] مما يجعلنا نقول أن هذه الآراء النظرية بنت تحديدها للخيال على أساس أن له علاقة متينة بالواقع ، فرأت فيه وسيلة فعالة لإدراك الحقائق .

رأت هذه المدرسة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث — أن الشعر تعبير عن العواطف والخيال والوجدان والذوق السليم، يقول شكرى : « فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف،وقوته مستخرجة من قوتها وجلاله من جلالها » [٢] ويقول المازنى « ثم تأمل الشعر ، أليس شعوراً مترجما (٣) . ويقول العقاد « الفن والأدب وجـــدان ولكنه وجدان إنسان » (٤) والشعر استيعاب للمحسوسات وقدرة على التعبير عنها فى القالب الجميل(٥) . ويرى ميخائيل نعيمة أن « الشاعر من يمد أصابع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانبا منها ويحول كل أبصاركم إلى ماانطوى

---

(١) مجلة الثقافة — القاهرة — ٣٠ مايو ١٩٣٩ .

(٢) الديوان ، مقدمة ج ٤ ص ٢٨٨ .

(٣) حصاد الهشيم ص ٢٢١ .

(٤) مقدمة ديوان بعد الاعاصير ، خمسة دواوين للعقاد ص ١٩٧ .

(٥) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٢٣ .

تحتها فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار [١] وان تجربة الشاعر « تجربة نفسية » [٢] .

واضح من هذه الآراء أن هؤلاء الشعراء قد حاولوا فى آرائهم الاقتراب من فكرة الخيال الخلاق التى رأيناها من قبل عند الرومانسيين ، وللمازنى فى هذا عبارة تقترب اقترابا شديدا من وظيفة الخيال الثانوى عند كولردج . يقول المازنى : « ليست قدرة الشاعر هنا فى أنه أوجد شيئا من العدم فذاك محال ، ولكن قدرته فى أنه استطاع أن يكون صورة من أشتات صور وأن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضارا واضحا » [٣] .

فى هذه الآراء التى حاول بها العقاد والمازنى وشكرى ونعيمة أن يعرفوا الخيال وصلته بالشعر سنرى بلا شك انعكاسا للآراء الرومانسية التى سبق الحديث عنها ، وسنرى صدى عبارات كولردج ، وسنرى صدى هذه العبارة الوردزورثية « إن كل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائى للمشاعر القوية [٤] » .

وقد تناولت هذه الآراء النظرية ضمن ماتناولت أدوات الخيال الشعرية من مجاز شعرى وتشبيه ، ورأت أن هذه الأدوات ضرورة لازمة لاينشط الخيال بمعزل عنها ، فرأى العقاد : أن وظيفة التشبيه نقل الشعور بالأشكال

---

(١) الغربال ، ص ٨٩ .

(٢) الغربال ، ص ٧٤ .

(٣) حصاد الهشيم ، ص ٢١٥ .

(٤) Enright, D.J. & Chickera : English Criticial Texts, P. 165

والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعر وتيقظه وعمقه واتساع مـداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه »[١] . ورأى المازنى أن « العاطفة فى الشعر هى الأصل فى هذه الحسنات التى يخلعها عليه قائله (٢) .

كذلك دعت هذه الآراء إلى وحدة فنية شعورية فى القصيدة . فرأى شكرى أن وظيفة الشاعر فى الابانة عن الصلات التى تربط أعضـاء الوجود ومظاهره ، والشاعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقـائق[٣] . ويقول العقاد « فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقـام جهـاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين »[٤] .

وبالرغم من خطورة هذه المبادىء النظرية عن الخيال الشعرى والصورة الشعرية وأهميتها إلا أنها فى الواقع لم تظهر فى شعر هؤلاء الرواد بقدر واضح وإنما ظهرت فى شعر الجيل التالى فى المهجر وأبولو ، ولهذا يمكننا أن نسمى مرحلة مدرسة الديوان بالمرحلة التمهيدية فى الحركة الرومانسية .

فإذا تركنا هذه الآراء النظرية التى نادت بأغلبها مدرسة الديوان ونظرنا فى شعر هذه المرحلة فسنلاحظ أولا تفاوتا شديدا بينهم فى الإنتاج الشعرى .

---

(١) الديوان فى الأدب والنقد ، ص ٢١ .
(٢) الشعر غاياته ووسائله ، ص ٢٢ — ٢٣ .
(٣) الديوان — مقدمة ج ٤ ، ٢٨٧ .
(٤) الديوان فى الادب والنقد ، ص ١٣٠ .

فبينما نرى شكرى وجدانيا من أعماقه :

ألا ياطائر الفردوس إن الشعر وجدان

نرى العقاد ذهنيا ، ونرى المازنى بين الذهنية والوجدانية .

و بغض النظر عن شعر المناسبات الذى انتشر فى أعمالهم ، فلقد حاولوا فى شعرهم أن يعبروا عن عواطفهم فى قصائد حملت لأول مرة عناوين تشي بهذه العاطفة فنرى عند المازنى (الماضى — الدار المهجورة — أحلام الموتى — ثورة النفس — الوردة الذابلة — مناجاة شاعر — عتاب — ثورة النفس فى سكونها) من قصائد الجزء الأول من ديوانه . ونرى للعقاد : جمال يتجدد — الثوب الأزرق — ليالى رأس البر — من قصائد ديوانه هدية الكروان ، ونرى عند شكرى أمثال مخاطبة المجهول والشاعر وصورة الكمال وعصفور الجنة وحلم البعث .

وقد حرص الشعراء الثلاثة فى شعرهم على التزام نوع من الوحدة الفنية فى القصيدة تمثلت فى ترابط أجزاء القصيدة وإن لم يحققوا مفهوم الوحدة العضوية إلا فى القليل .

ومن قصائد شعراء الديوان التى يمكن أن نتمثل فيها وحدة عضوية بالمفهوم الرومانسي قصيدة المازنى « فى جوارها » ، وهى عبارة عن حديث بين الشاعر وطفله بعد وفاة زوجته (١) .

---

(١) جهاد الهشيم ، ص ١٣ .

ولثمته …… ؟

لم أكلمه ، ولكن نظرتى
ساءلته : أين أمـــك ؟
أين أمـك ؟

وهو يهذى لى ، على عادته
مـنذ تولت ، كل يـوم
كل يوم

فانثنى يبسط من وجهى الغضون
ولعمـرى كيف ذاك ؟
كيف ذاك

قلت ، لما مسحت عينى يداه
« أترى تلك حيلة » ؟
أى حيلة

قال : ماتعنى بذا ياأبتـــاه ؟
قلت « لاشىء أردته »
ولثمته … »

القصيدة إيقاع حزين دافىء بلحظة إنسانية حانية ، يتداخل فيه الحوار الصامت والحركة والألفاظ لتولد سيلا متدفقا من المشاعر الإنسانية …

لم ينقل إلينا الشاعر هذه المشاعر ، ولم يعبر عنها بأى شكل من أشكال المجاز التقليدى ... لاتشبيه ولا استعارة ، وإنما هناك الإيقاع النفسى الفياض ، هذا الإيقاع الذى تعاينه معاينة حدسية .. فمن خلال وطأة الإحساس بمرارة الهزيمة ومعاناة الموت كقضية خاسرة ، جمع الشاعر عناصر مأساته كإنسان. صغيره إلى جواره يربت عليه فى حنان ، ويزيل ماتغضن فى وجهه ، يتساءل عن أمه ... هكذا هو كل يوم . وهذه هى قضيته الوحيدة فى طفـــولته الصغيرة ، لكن ماذا يملك الأب فى موقف العاجز أن يصنع . لم يتشنج ، ولم يسح الدمع مدرارا ، وما استمطر السماء على قبرها . . إنه يتعامل مع الأشياء ببساطة تتوافر فيها الإنسانية الخالصة .

إن أعظم المصائب لاتحول بين الإنسان وبين ممارسة يومياته الصغيرة . فيأكل ويشرب ويحزن كذلك . إن كل ماصنعه المازنى هو أنه سأل صغيره صامتا : أين أمك ؟ وهكذا يكون سؤال العاجز للعاجز ، والشاعر يدرك هذا جيدا ، فهو لايلبث أن يخاطب صغيره قائلا « أترى تملك حيلة ؟ » ، إنه فى الواقع يخاطب نفسه أكثر من مخاطبته لصغيره ، فالصغير العاجز لايدرك وقائع الأمور ، ومن ثم يرد على أبيه قائلا « ماتعنى بذا يأبتاه ؟ لكن الكبير العاجز يدرك حقيقة المأساة وأبعادها ، فلم يملك إلا أن يتمتم « لاشىء أردته » ثم يلثم صغيره وتنتهي قصيدة المازنى الرائعة ، وبانتهائها نشعر أننا كنا داخل تجربة نفسية ، وأن معاينتنا لهـــا لم تكن معاينة حسية اتجهت إلى أبصارنا وأسماعنا وإنما هي معاينه حدسية في الدرجة الأولى ، إنهـــا وأن تكن

وسائلنا الحسية هي التي التقطتها ، لكن إدراكها وإدراك مافيها من شحنة انفعالية لم يكن ليتأتى لنا لو لم نعمل حدسنا فيها على نحو من التقمص الوجداني .

وتبقى القصيدة بعد هذا شاهدا من الشواهد القليلة في شعر الجماعة على تمثل الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية ، فلا شك أن هذه القصيدة الهامة تمثل وحدة بناء عضوى متكامل .

بداية القصيدة بداية تقريرية عادية، « ولثمته ، لم أكلمه ، ولكن نظرتي ساءلته أين أمك ». لكن لاتلبث هذه البداية أن تثير مجموعة من التركيبات الانفعالية يجمعها الشاعر في بناء نام متصاعد « وهو يهذى لي على عادته ، مذ تولت ، كل يوم » « فانثنى يبسط من وجهى الغضون » كيف ذاك ، مسحت وجهى يداه » أترى تملك حيله أي حيلة ، « ماتعنى بذا ياأبتاه «لاشيء أردته ، ولثمته » .

فنحن هنا أمام وجود عضوى ينمو نموا داخليا متوالدا ، وتلتحم فيه الأجزاء التحاما بنائيا .

وقصيدة إلى جوارها هذه من القصائد القليله في شعر الجماعة التي لم تعتمد على وسائل مجازية خارجية ، وإنما اعتمدت على إيقاع نفسي داخلي على النحو الذى رأيناه من قبل .

أما أغلب شعر الثلاثة فقد اعتمد اعتمادا كبيرا على الاستعارة والتشبيه

والمجاز ، وربما اعتبروها وسائل منشطة للخيال الشعرى . وللعقاد فى هذا قصيدة صغيرة اسمها « حسرة متلفة » من ديوانه وحى الأربعين ، تفيض رغم صغرها بهذه الصور المجازية :

يالـه من فــم	يالهـا من شفة
بالشهد بهـــا	كدت أن أرشفه
بالزهر بهـا	كدت أن أقطفه
حـلوة ويحهـا	غضة مرهفـة
حسرتى بعدها	حسرة متلفة [١]

ومن هذه النماذج قصيدة المجهول لشكرى [٢] فهى على مافيها من دفقة شعورية حادة وملحة تعتمد اعتماداً كبيراً على مكونات حسية لأجـــزاء الصورة :

كأن روحى عود أنت تحكمه	فابسط يديك واطلق من أغانيه
والروح كالكون لاتبدو أسافله	عند اللبيب ولاتبدو أعاليه

* * *

(١) خمسة دواوين للعقاد ، ص ٣٤٦ .

(٢) الجزء الخامس ـــ ديوان شكرى ، جمع وتحقيق نقولا يوسف .

كأنني منك في ناب لمفترس — المرء يسعى ولغز العين يدميه
كم تجعل العين طفلا حار حائره — ورب مطلب قد خاب باغيه
لو النبال نبال القوس مصمية — كنت أدريت بسهم القوس أرميه

فالخيال عند الشعراء الثلاثة كان لايزال خيالا حسيا ، صوره موجهة أساسا إلى حواس القارئ ومدركاته الخارجية ، لكن الجديد الذى أضافوه إلى هذا الخيال أنه أصبح خيالا ناميا موحيا. فالاستعارة فى قول شكرى « كأنني منك فى ناب لمفترس» لاتقف أبدا عند حد المشكلة والتزام وجه الشبه بين جزئيها، وإنما تتعدى هذا إلى مجموعات من الدلالات العديدة غير مجرد الدلاله المنطقية والذهنية .

فإلى جانب تشبيهه لنفسه بالفريسة فى ناب وحش مفترس هو المجهول . نستطيع أن نرى الإحساس بالضعف والهزيمة وقلة الحيلة والتخبط العشوائى والاستغاثة وطلب النجدة فى مواجهة القوة المفترسة المتأكدة الواثقة التى تهم بالإلتهام فى تحد غير آبه بشىء والممارس للحظة العنف بكل قسوتها .

فهذه الدلالات وإن كانت قريبة التآتى ، ومستنتجه بطريقة ذهنية، إلا أنها تعتمد اعتمادا كبيرا على نشاط خيالى خلاق فى تجميع أجزاء الصورة والا فاعط الصوره معى فرصة التخلق ، فهذا هو الوحش المفترس وقد تعلقت فى نابه فريسته . إنها بلا شك بين الحياه والموت تجاهد فى استغاثة لاهفة وتضرب على غير هدى فى محاولة للنجاة . إنهـــا الآن فى مواجهة أبشع اللحظات الإنسانية ، لحظة الموت . وإدراك الإنسان للحظة الموت داخل الاحساس بألم اقتراب النهاية يجعل السلوك الإنسانى بلاشك سلوكا هستيريا .

وفى مواجهة هذا التخبط الهستيرى ، والاستغاثة وهلع اللحظة يقف الوحش في تحد واثق :

فالصورة التى قدمه بها الشاعر صورة ساكنة لاتبدو فيها أية حركة . إنه ينتظر تحديد اللحظة كما يشاء .

تأمل هذه الصورة بكل متداعياتها ، وعاينها من خلال صورة أخرى تتبدى في موقف الإنسان بعجزه وضعفه وأحزانه فى مواجهة المجهول بحتميته الغير متوقعة .

فالصورة وإن كانت تعتمد هنا على نوع من الخيال الحسي إلا أنها صورة موحية متسعة الدلالة .

* * *

وهكذا استطاع شعراء هذا الجيل فى شعرهم — مع اعتمادهم على الخيال الحسى أن يتجاوزوا فى بعض أعمالهم مجرد العلاقات المباشرة بين مكونات هذا الخيال إلى علاقات لها بعض الدلالات الإيحائية .

وقد ارتبط بهذه الملاحظة سعيهم للوصول إلى تحقيق مفهوم عضوى فى القصيدة الشعرية على نحو ما نادوا في مقدمات دواوينهم ومقالاتهم النقدية .

* * *

وبالرغم من أن شعراء المهجر دعوا لمثل مادعت إليه مدرسة الديوان كما رأينا إلا أنهم كانوا أكثر إخلاصا لدعواهم ، وأكثر تناسقا بين شعرائهم .

عاصرت دعوة مدرسة المهجر دعوة الديوان فصدر غربال نعيمة بعد الديوان بحوالي عامين[1]، وفيه دعا نعيمة لمثل ما دعا إليه المازني والعقاد في كتابهما على النحو الذي رأيناه من قبل . لكن الملاحظ أن شعر المهجر كان أكثر تمثلا لمفهوم الخيال الرومانسي من شعر المازني والعقاد وشكري ، ربما لأنهم كانوا أكثر احتكاكا بالفكر الغربي في موطنه ، ولأنهم بحكم طبيعتهم كمهاجرين كانوا أقل تمسكا بالعادات والتقاليد ، كما كانت هذة الهجرة استزادة في نمو إحساسهم الرومانسي .

وأيا كان السبب فقد كان الشعر المهجري أكثر تجانسا وتجديدا، وأول مانلاحظه في هذا تمثل الوحدة العضوية .

لقد سيطر الإحساس بهذه الوحدة حتى في اختيارهم لأسماء دواوينهم، التي أصبحت وقد سيطر عليها إحساس واحد يستشف من عنوان الديوان . نرى هذا بوضوح في أسماء تلك الدواوين أمثال : أوراق الخريف لندرة حداد، الأرواح الحائرة لنسيب عريضة ، همس الجفون لميخائيل نعيمة ، الأعاصير للقروي وأحلام الراعي لإلياس فرحات .

واستطاع جبران ونعيمة وأبو ماضي ونسيب عريضة وندرة حداد ورشيد أيوب والقروي وإلياس فرحات وفوزي وشفيق معلوف وشكر الله الجر وزكي قنصل ، أن يقدموا شعرا تسيطر عليه الإيحائية في الصور والخيال . يقول نعيمة من قصيدته « الطمأنينة » :

---

(١) صدر الديوان عام ١٩٢١ والغربال عام ١٩٢٣ . مصطفى بدوي مختارات من الشعر العربي الحديث ، ص ٢٤ ، ص ٣٣ .

من سراجي الضئيل	استمد البصر
كلما الليل طال	والظلام انتشر
وإذا الفجر مات	والنهار انتحر
فاختفي يا نجوم	وانطفيء ياقمر
من سراجي الضئيل	استمد البصر[1]

فنحن هنا أمام صورة مركبة قد تبدو للوهلة أن مكوناتها حسية ولكنها فى الوقع أبعد من هذا بكثير ، فهي تعتمدفى المرتبةالأولى على مدركات وهمية ينسج منها الشاعر صورة خيالية تعتمد على ما يمكـــن أن تثيره من مشاعر وجدانية فى حدس المتلقى . فالسراج والليل والظلام والنجوم والقمر كمكونات للصورة ليست هى هذه الاشياء فى واقعيتها المحسوسة المحدودة . إنها أشياء أخرى تنتمى إلى عالم الوهم الذى يخلق من هذه الرموز تهويمات لا محدودة .

القطعة السابق من قصيدة بعنوان « الطمأنينة »،وهى تحاول اعطاء حالة وجدانية لتجربة الباحث عن الطمأنينة فى هذا الوجود ، الذى يشعر كلاهما بأنه غريب عن الآخر .

قد يبدو من الوهلة الاولى أن الشاعر يتحدى هذا الوجود عندما يقول في بداية قصيدته :

(١) مختارات من الشعر العربي الحديث ، ص ١١٧ .

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح وانتحب ياشجر

لكن المعايشة الواعية سترينا شيئا آخر ، سترينا شاعرا مهزوما مندحرا ينعى نفسه وهزيمته ويرثى هذه النفس بسخرية حارقة .

إن وسيلتنا إلى ادراك هذا كله ، أجزاء الصورة التي تمثل فى الواقع رموزا نفسية لحالة وجدانيه معينة . فمن حياته القصيرة المحدودة التى تذوى وتذبل شيئا شيئا يستمد الشاعر مكونات وجوده ، فهو وجود آت ليذهب، ومادام هذا هكذا فسيان أن يأتي الليل أو يختفى الفجر ، فوجوده كانسان لا يعتمد مطلقا على معطيات خارجية مها تكن . إنه إنما يعتمد على محدوديته كإنسان خلق ليموت .

والشاعر لم ينقل الينا هذا الاحساس بطريقة مباشرة، وإنما بطريقة أقرب الى لغة النقل فى الأحلام . فسياق الصورة الشعرية يرينا شاعراً يتحدى الوجود ولا يهتم إذا اختفى الليل أو مات الفجر أو انتحر النهار أو اختفت النجوم .

ولكن هذه الطمأنينة المتحدية تخفى تحتها حاله وجدانيه مخالفه ، إنها تخفى حالة من الإنهزام الساحق والاحساس بسيطرة اللاجدوى .. إن وسيلة الشاعر لاثارة هذا الاحساس كانت عناصر الصورة نفسها ، ولكن بمستواها الآخر ، بالمستوى النفسي الذى يهتم بالاستغراق فى الايحاء .

وما عناصر الصوره عندئذ سوى رموز نفسية تستشير من مجموعها ككل مترابط اللحظة الوجدانية التى عاشها الشاعر .

* * *

وقد استطاعت هذه المبادىء الشعرية والنقدية السابقة إلي جانب النصوص الشعرية التى قدمها شعراء الديوان والمهجر أن تمتد وتنتشر فى جيل بأكمله وأن تقدم اليه وجهة نظر أكثر جرأة وأكثر تفهما .

فانطلق هذا الجيل بعد أن زالت من الوجدان العربى عقدة الخوف التى سيطرت على الأجيال السابقة في تعاملهم مع التجديد والتطور والنظر فى مقومات الفكر الغربى ، واقتربت آرائهم النظرية أكثر من الرومانسية الغربية . فاندفعوا يقررون مع أبى شادى أن الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلي ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها وللتعبير عنها » . (١)

يقول الشاعر السودانى على مدنى فى كتابه « أعراس ومآتم » : أنا شاعر أطير بأجنحتى الأثيرية فى الفضاء ، أنا محلق فى سماء الحرية ، مترنم بأناشيد الوقت ، منصرفة أذنى عن أغنية الماضي ، وعن ألحان المستقبل .. أنا شاعر مجنون ، الشعر مظهر من مظاهر النفس ، وأنا مجنون . فشعرى جبار مع الليل ، ثائر مع العواطف الهوجاء ، ظالم مع البحار ، قاس مع الموت .. أنا شاعر مجنون أسكب ذوب شعورى أمام ابتسامة الزهور ونضارة الورد :(٢)

ويقول الشابى متحدثا فى رسالة من رسائله عن مصدر الألم الرومانسى : «إن

---

(١) مجلة أبولو ـ المجلد الاول ، يونية ١٩٣٣ .

(٢) نقلا عن د . محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ص ١٧٥ .

قلبي هو منبع آلامي في هذا العالم . ومن يدري ؟ لعله سيكون منبعا لمثل هاته الالآم في عالم آخر[١]

ويتحدث ابراهيم ناجي عن الوحدة العضوية في رسالة بعث بها إلى الدكتور طه حسين تعقيبا على نقد الدكتور لديوان ناجي « وراء الغمام » في مجلة الوادي. يقول ناجي مخاطبا الدكتور : « ربما بترت البيت بترا ، وجئت تحاسبنا على إصبع مقطوعة ، أو ذراع قسوت عليها فخلعتها من نصلها ، وقد كانت جميلة في مكانها ، ساحرة على جسدها .. ولم أجدك مرة واحدة تحفل بالعمل الفني كوحدة ، وتتكلم عنه كبناء »[٢]

وقد استطاعت هذه الرومانسية أن تسود أرجاء الوطن العربي في فترة زمنية واحدة تقريبا . ففي الفترة التي ظهرت فيها مجلة أبولو في مصر (١٩٣٢) [٣] ظهرت في السودان مدرسة الفجر (١٩٣٢ — ١٩٣٤)[٤] وظهر في تونس الثالوث الرومانسي ؛ أبو القاسم الشابي ومحمد البشروش ومحمد الحليوي .[٥]

ولقد كانت مجلة أبولو مركز استقطاب شعراء الرومانسية العربية —

---

(١) الجابري : الشعر التونسي المعاصر ، ص ٢٥٥ .

(٢) صالح جودت : ناجي؛ حياته وشعره ، ص ٨٨ .

(٣) د . محمد مصطفى بدوي : مختارات من الشعر العربي الحديث
Biographical Notes on Authors ‘ P .XXX

(٤) د حسن عباس صبحي : الصورة في الشعر السوداني ، ص ١٥ .

(٥) الجابري : الشعر التونسي المعاصر ، ص ٢٠٩ .

إلى جانب بقايا التيار التقليدى فى الواقع — فنشر فيها من مصر أحمد محرم وحسن كامل الصيرفى والدكتور على العنانى وابراهيم ناجى وأحمد الشايب ومحمود أبو الوفا وأحمد ضيف وعلى محمود طه، ومن السودان عبدالله عبدالرحمن ومحمد أحمد المحجوب وتوفيق أحمد البكرى ، ومن تونس أبو القاسم الشابى ومحمد الحليوى ، ومن العراق محمد مهدى الجواهرى وحسن الظريف، ومن المهجر ايليا ابو ماضي ورياض المعلوف ». [1]

٭ ٭ ٭

من تفحصنا لنتاج هذا الجيل سوف نجد أنه يعتبر فى الواقع مرحلة تأكيد للدور الذى قام به الرواد فى مرحلة الديوان والمهجر ، أو بمعنى آخر مثل هذا الجيل الجانب التطبيقى لآراء الجيل السابق .

لقد قام هؤلاء الشعراء وأمثالهم بتأكيد صورة القصيدة العربية الجديدة فى وجدان الذوق العربى كما وصلت اليه عند شعراء الديوان والمهجر وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الخيال والصورة. وكان من نتاج هذا أن أخذ الشعر يستخدم لغة جديدة فيها الكثير من الحيوية والايحاء والقدرة على التعبير عن الخلجات النفسية » [2].

---

(١) د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الاولى ، ص ٩٢ -٩٣.

(٢) د. عبد القادر القط : (لغة الشعر الحر) : قضايا ومواقف ، ص ٢٢ .

وقصيدة « الصباح الجديد » لأبي القاسم الشابي ترينا بوضوح هـــذا الاستخدام الموفق للصور الايحائية الملتصقة بالتجربة العاطفية ، والذى أصبح الاتجاه الغالب على شعر هذا الجيل الرومانسى كما يتبدى فى شعر أمثال على محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وصالح جـودت وابراهيم ناجى ومحمد البشروش وغيرهم .

تبدأ قصيدة الصباح الجديد « للشابى بخطاب من الشاعر إلى جـــراحه وشجونه أن تسكت فقد مات عهد النواح وأطل الصباح الجديد » :

اسكنى ياجراح	واسكتي ياشجون
مات عهد النواح	وزمان الجنون
وأطل الصباح	من وراء القرون

وهو المقطع الذى سوف يطالعنا به الشاعر داخل القصيدة أكثر من مرة كلما استرسل فى التعبير .

لنترك المقطع الآن ولنمض مع الشاعر :

فى فجاج الردى	قـد دفنت الألم
ونثرت الدموع	لرياح العـــدم
واتخذت الحياة	معزفا للنغـــم
اتغني عليــه	في رحاب الزمان .

مكونات هذه الصورة .. فجاج الردى ، دفنت الألم ، نثرت الدموع ، رياح العدم .

ونحاول أن نتساءل . . هل يمكن أن تدل هذه الرموز الحسية بشكلها هذا على الانتصار الذى يحاول الشاعر أن يوهمنا به فى مقطعه المتكرر ؟ الاجابة القاطعة : لا يمكن الا أن تكون ايحاءات بالهزيمة والانـدحار ، وما طلب الشاعر من جراحه وشجونه أن تسكن وتسكت الا استسلام قليل الحيلة .

ونمضي مع القصيدة قليلا لنجد مفتاحها يأتى من خلال هـذا الانتصار المهزوم :

فعلام الشـــكاة من ظلام يحول
ثم يأتى الصبـاح وتمر الفصول..؟
سوف يأتى ربيـع إن تقضي ربيع

فالوجود الخارجى كوجود قائم موجود باستمرار ، ولكنه وهـذا هو المهم — فى قضية الذات - كوجود معاين من الذات ، يرتبط فى وجوده بوجود هذه الذات . ومن ثم فإن وجوده القائم المستمر لا يمكن أن يحمل أى نوع من العزاء لهذه الذات الأسيانة بجراحها وشجونها .

وهكذا تصبح الدعوة التي يستجيب لها الشاعر بعد هذا فى قوله :

من وراء الظلام   وهـدير الميــاه
قد دعاني الصباح   وربيع الحيــاة
ياله مـن دعاء   هز قلبي صداه
لم يعد لى بقاء   فوق هذى البقاع

تصبح هذه الدعوة قمة الاحساس بالخيبة ، فهى لا يمكن أن تكون دعوة اتحاد صوفية ، وإنما هى احساس بأنه إذا لم يكن هناك مفر فلتأت اللحظة إذن . وهكذا تأتى نهاية القصيدة مرثية حادة مؤلمة :

الوداع ؟ الوداع   ياجبال الهموم
ياضباب الأسى   يافجاج الجحيم
قد جرى زورق   فى الخضم العظيم
ونشرت القلاع   فالوداع ! الوداع

إن الشاعر وان كان قد أصبح جزء من الوجود اللانهائى بانطلاقه الواهم، الا أنه لا يزال بعدها يحاول أن يبحث عن الذات باسناده الفعل نشر إلى تاء المتكلم .

نحن هنا أمام شاعر عاجز بحيرته وقدرته، تطارده همومه وأشجانه فيحاول أن يبحث لها عن مخرج ولو بالهدهدة العاطفية التى تعكس كسلوك كميات هائلة من مرارة العاجز ، ولكنه لم يستطع رغم هذا سوى الاستلام .

إن وسيلتنا لإدراك هذه الشحن العاطفية كان فى البحث وراء الطاقات الايحائية

الكامنة خلف المفردات المكونة للصورة التي ترتبط ببعضها بعاطفة داخلية غير غير منظورة أحالت هذه المفردات إلى رموز تترابط مع بعضها بشكل تفسيرى وتوليدى .

وهكذا أصبح هذا الخيال المشكل هو المسئول الاول عن وحدة بناء فنى فى القصيدة الشعرية أقتربت فى نماذج كثيرة من تحقيق الوحدة العضوية فى مفهومها الرومانسي ، وابتعدت فى نماذج أخرى إلى حد الاكتفاء بوحـدة الموضوع فقط .

* * *

وهكذا قام شعراء الديوان والمهجر بدور الرواد الأوائل فى الدعوة إلى المبادىء الرومانسية وفلسفتها فى الصياغة الشعرية متأثرين فى مبادئهم هـذه بالرومانسية الغربية وبالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية المحيطة ، وبالظروف التى كانت تمر بها القصيدة العربية آنذاك .

ورأينا كيف أنهم فى مبادئهم هذه خاصة تلك التى تحدثوا فيها عن الخيال ودوره فى الصورة الشعرية وعناصر هذه الصورة كانوا نقادا نظريين بارعين، لكنهم حين اتجهوا إلى تمثل هذه الآراء ، وفقوا فى بعضها واخفقوا فى البعض الآخر .

وتعرفنا على أشعارهم وأشعار جيل امتد معهم وبعدهم وتابـــع تأكيد مفاهيمهم الشعرية من بعدهم ، من الاتجاه إلى الذاتية أكثر فى محاولة للتعبير عن التجربة كتجربة نفسية ، ومن الاعتماد على الايحاء والرمز . وهكذا

كانت الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث « حركة تقدمية تعبر عن فرحة الفرد بذاته التى تحققت فى العصر الحديث بعد أن ظلت ضائعة قرونا طويلة تحت وطأة الاستعمار التركى والنظام الاقطاعى ، كما كانت تعبيرا عن عواطف الإنسان العربى التى بقيت مغمورة طوال تلك القرون تحت ركام من شعر المديح والاخوانيات والمناسبات » .[١]

---

(١) د. عبد القادر القط : الشعر الحر : قضايا ومواقف ، ص ٢٣ .

الفصل الثالث

الخيال والصورة فى الشعر الجديد

أولا : موقف الشعر الجديد من الخيال والصورة

كان الشعر العربى الحديث منذ الثلاثينيات قد مر بتجربة شجاعة فنية تمثلت فى الثوره الرومانسية التى درسنا أثرها فى الخيال والصورة . وعندما اندلعت نيران الحرب الثانية فاجأت هذه الحرب الشعر العربى وهو مستغرق فى رومانسية هاربة متأثرة بأشعار محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه،وكانت قصائد هذين الشاعرين قد أصبحت نماذج تستهوى من يحاول أن يعزف على القيثارة الشعرية ، وربما لم ينازعها ثالث هذه المكانة ، وإن استطاع أنور العطار أن يستميل إليه عدداً غير كثير من أنصار طريقته»[١].

لقد استطاعت الثورة الرومانسية فى القصيدة العربيةالحديثةأن تحدث هزة غير عادية فى المفهوم الشعرى وأسس التذوق الفنى ، وكان من نتيجة هذا أن بدا كل شيء بعد ذلك قابلا للتغيير .

وكانت النتيجة المباشرة لهذه القابلية للتغيير ، ولظروف الحرب الثانية وما نتج عنها من إحساس حاد بضرورة التغيير والتبديل في كل شيء ، كانت النتيجة المباشرة بالنسبة للشعر العربى الحديث أن أصبح هذا الشعر ميدانا لتجارب شعرية متلونة .

فتعددت الأصوات الشعرية ،ولكنها اتفقت كلها فى أنها كانت تجارب

---

(١) د. احسان عباس : بدرشاكر السياب ، ص ٣٠.

جديدة تغتنى باستمرار محاولاتها الدائبة المستمرة للبحث عن شكل جديد للقصيدة الشعرية .

وشهد الخيال الشعرى والصورة الشعرية كجانب من جوانب لغة الشعر مغامرات عديدة خاضتها تجارب الشعر الجديد للوصول إلى مفهوم شعر جديد يتسق فيه الشاعر وجوده وفقا لمشاعره .

كان هجوم شعراء الشعر الجديد العنيف على البلاغة الواضحة المباشرة والعبارة العاطفية الهدارة ، يدفعهم إلى التعويض عن هذه العناصر المثيرة فى الشعر بالإكثار من الصور الشعرية ، وكانوا يعانون فوق ذلك من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية ، تلزمهم بها اللحظة الحضارية التى بدت كأنها تخترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان فى هذا الجزء من العالم ، ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر ، فلجأوا إلى الصورة والأساليب المورارية من أسطورة وفلكلور وإشارة ورمز .

وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربى المعاصر الغنى بالصورة فى اجتياز العتبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حى يتنفس بروح العصر الحديث» . (١)

(١) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى المعاصر ؛ تطوره ومستقبله ، ص ص ٤٨ — ٤٩ .

كان من الطبيعى إذن أن يرفض الشاعر الجديد الأشكال البلاغية التقليدية، فرآها « تركيبا ذهنيا حرفيا جافا ومباشرا وغير قادر على اثارة العواطف »[١] وأنه إذا قبلها « كان كمن يستسلم لحقيقتها فيفسق عندئذ وجوده الفكرى وفقا لهذه الصور ، وهو عندئذ لن يضع صورا بالمعنى الفنى المألوف للصور بل سيضفى النسق الطبيعى القبلى على الفكرة عنده ، فتخرج الصور عند ذلك أشكالا صحيحة مبرأة من كل تشويه ولكنها ليست صورا على الاطلاق »[٢] لأنها « لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة ، بل كانت ثوبا منفصلا سلفا »[٣].

إن أهم ما يميز هذه الصورة الشعرية الجديدة اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة ، والانشغال ببناء وجود فنى مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها ، لا من عناصر الواقع الحسية .

فلم يعد الخيال الشعرى يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات أو بأن يتلقى مصادر صوره من الخارج بل أصر على أن يخلقها بنفسه . وأصبحت الصورة الشعرية بالتالى صورة تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة .

---

(١) ايليا حاوى : الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر مقال — مجلة الآداب البيروتية ، شباط (فبراير) ١٩٦٠ ، ص ص ٥٣ — ٥٤ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ١٢٩ .

(٣) د. مصطفى ناصف : الصورة الشعرية ، ص ١٧٠ .

لنتأمل هذه الصورة من قصيدة «فصل المواقف» لأدونيس :

« الزمن نخار ، والسماء طحلب ، . ماذا تفعل؟

— أصير الرعد والماء والشيء الحي .

— وحين تفرغ المسافات حتى من الظل ؟

— أملؤها أشباحاً تخرج من الوجه والخاصرة .

وترشح بالحلم وذاكرة الشجر .

— وحين لاتواتيك الدنيا ؟

— الهو بعيني ليزدوج فيها العالم

أرى السماء اثنتين

الأرض اثنتين

— إلا أنـــا

أبقى واحداً »(١)

إن أول مانلحظه هنا هو أننا أمام تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الداخل أكثر من انتمائها إلى الواقع . إنها صورة داخلية تتجه إلى تنسيق الوجود الخارجي وفقا للمشاعر الذاتية الداخلية .

لقد فقدت الكلمات الحسية في فلسفة الصورة الشعرية الحديثة كما يقول ادمان ، كل مايمكن أن تثيره خلال الاستعمال الروتيني ، وأصبح على الشاعر

---

(١) كتاب التحولات والهجرة ، ص ص ٢١١ - ٢١٢ .

الحديث أن يثير فنيا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار»[1].

فقد اصطبغت الصورة الشعرية بأساس موقف الشاعر من الوجود ، هذا الموقف الذي اعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة،لقد أدرك الشاعر الحديث أن عالمه لايعطيه أنماطا واضحة للاستجابة، ولهذا فهو مضطر إلى أن يفكر ويشعر في حدود ذاته .

«لقد عاش أسلافنا في ظل حضارات كانت تمدهم بمواقف واضحة من معظم ماتجرى به الحياة فكانت استجابة الشاعر لماجريات الحياة تتميز بمزيد من الحساسية ، ولكنها تنطوى على مواقف لافضل فيها للشاعر نفسه . بعبارة أخرى كان الشاعر يسخط أو يثور أو يحب أو يكره أو يخاف طبقا لحضارة عصره وبالنسبة إليها . أما اليوم فإن الكثير من ماجريات الحياة لايثير في نفوسنا استجابة واضحة . »[2] .. إن الفرق بين عالمنا وعالم أسلافنا أن عالمهم يطبع نفوسهم على استجابات أكثر وضوحا ونقاء فى حين أن عالمنا - فى ظل مناخنا الحضارى طبعنا على القلق والحيرة فنحن نستقبل كثيراً من ماجريات الحياة منقسمين على أنفسنا ، عاجزين عن اتخاذ موقف واضح ومن هنا كان رصد الشاعر المعاصر لإحساساته واستجاباته الفردية هو السبيل الوحيد للخلاص .

وهكذا سيطرت الرؤية الداخلية للشاعر على صوره الشعرية فجعلتها صوراً ذات وجود نفسى داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية .

---

(١) Edman, Irwin : Arts and The Man, an introduction to aethetic, P. .67 .

(٢) د. شكرى محمد عياد : الغموض فى الشعر الحديث ، الأدب فى عالم متغير ، ص ٨٣ .

واعتماد الشاعر الحديث على ثقافته الخاصة في بناء صوره الشعرية جعله يفضل الواقع الأسطوري على الواقع الخارجي ، هذا الواقع الغني برموزه الانفعالية ، وأحاسيسه البكر .

لقد أدرك الشاعر الحديث خلال تجاربه المستمرة أن أفعال الذات الداخلية وأفعال الأسطورة هما وحدهما المالكان لصفة الضرورة ، وأنهما لهذا أسمى من الواقع الخارجي العرضي الذي فقد في ظل مناخه الحضاري أن يمد إنسانه بمواقف واضحة للاستجابة .

ثانيا : الصورة الشعرية فى الشعر الجديد

رأينا من قبل كيف أن الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث قد حاولت أن تستخدم مفهوما جديدا للصورة الشعرية اعتمدت فيه على أن تكون التجارب الذاتيه هى مصدر هذه الصور الشعرية التى روعى فيها أن تكون على درجة عالية من الحيوية والايحاء ، وقد أدى هذا بالشعر العربى الرومانسى إلى الاستغراق فى مجموعات الألفاظ ذات الايحاءات والتهويمات الخيالية فكثر فيه الغمام والشفق والأسى والضنى والظلال وغيرها ، كما كثر فيه الاستغراق كذلك فى عدد هائل من الصفات المجازية مما باعد بين شعرائها وبين الاحساس بضروره ستخدام اصور مرتبطة بتجارب من الحياة والمجتمع .

ولهذا كان أول ما فعله شعراء الشعر الجديد أن حاولوا انقاذ الشعر من تلك التهويمات الرومانسية المسرفة فى الخيال ، فحاولوا فى أغلب تجاربهم الشعرية الاقلال فى استعمال الصفات والاستعاضة عنها بالاكثار من الافعال والصيغ المشتقة منها التى يمكن أن تحمل معنى الصفة فى داخلها دون أن تكون اضافات على الاشياء .

ففى قصيدة « زيارة الموتى » لصلاح عبد الصبور [1] يعتمد الشاعر فى صوره الشعرية على تحريك مجموعة الأفعال والأسماء فى دلالتها وعلاقتها مع بعضها للتعبير عن موقفه الإنفعالى .

---

(١) تأملات فى زمن جريح ، ديوان صلاح عبد الصبور ، ص ٢١٤ .

تبدأ الصورة الأولى فى القصيدة على هذا النحو :

زرنا موتانا فى يوم العيد
وقرأنا فاتحة القرآن ، ولملمنا أهداب الذكرى
وبسطناهم فى حضن المقبرة الريفية
وجلسنا ، كسرنا خبزاً وشجونا
وتساقينا دمعا وأنينـــا
وتصافحنـــا
وتواعدنا وذوى قربانا
أن نلقى موتانـــا
فى[٣٤] يوم العيد القادم

فلو أعدنا النظر فى هذه الصورة السابقة سنرى أن الشاعر قد اعتمـد فى صورته على عدد من الأفعال فى صيغ الماضى والحـالى . وسنجد أن النسبة الغالبة هى للفعل الماضى ، وسيعطينا هذا بلا شك احساسا أكبر بالزمن الماضى. هذا الاحساس الأولى هو الذى يشكل موقف الشاعر منذ البداية . وهـذا الموقف هو محور القصيدة كلحظة انفعالية مثارة تحاول اعطاء موقفها من خلال الاحساس بالتفاوت فى ثنائية اوجود الأزلية ، الحيـاة كصيغة حاليـة للزمن ، والموت كصيغة ماضية قد توقفت .

وهكذا يأخذ الشاعر فى حشد مجموعات صوره الشعرية لتأكيد هذا الموقف الانفعالى، فتبدأ الصورة الثانية بنداء من خلال استرجاع الأيام الضائعة القريبة:

ياموتـانـا
كانت أطيافكم تأتينا عبر حقول القمح الممتدة .

ومن خلال الاعتماد على تحريك الجمل الفعلية والدفع بأكبر عدد ممكن من الأفعال يلح الشاعر على عنصرى الزمن كأهم ما فى الموقف هنا .

إن التقابل بين الصيغة الحالية والصيغة الماضية يعطى لنا احساسا واضحا بهذه الثنائية التى يعتمد عليها الشاعر فى صوره الشعرية فى القصيـدة ، ثنائية الحياة والموت والمقابلة بينها وبين صيغتى الزمن الحالية والماضية. ففى مقابل تسعة عشر فعلا مضارعا فى المقطوعة الثانية نجد ثلاثة أفعال ماضية وفعلا فى صيغة الأمر .

لقد حاول الشاعر فى هذه المقطوعة أن يعطى ايحاء بأن الموت كفعـل سكون ماثل وثابت فى اللحظة ، وأنه مستحضر دائما وماثل أمام وعينا .

ويتنقل الشاعر بعد ذلك إلى الصورة الثالثة فى القصيدة :

مرت أيام ياموتـانا ، مرت أعوام

وفى هذه الصورة سنرى الشاعر وقد ترك الاعتماد على الجمل الفعلية إلى جمل اسمية أغلبها نداء ، والنداء استحضار كما هو معلوم ، والشاعر يستحضر فى هذه الصورة ثنائيته الأزلية عن طريق تقسيم الصورة إلى مجموعتين لفظيتين ، تنتمى مصاحبات المجموعة الأولى إلى الموت ، وتنتمى مصاحبات المجموعة الثانية إلى الحياة .

فحول الموت كمحور لفظى سنرى : قاسية ، لهيبك ، محترقات ، الدمع ، أغوار . وحـول الحياة لن نرى سوى الفاظ قليلة قاتمة .. شمس الحاضرة ، انضجت .

وهكذا سنرى فى هذه الصورة الانتصار الذى أدركناه منذ الصورة الأولى وهو الانتصار للموت .

بعدها ينتقل الشاعر إلى صورة أخرى :

عفوا يامو تـانـا
أصبحنا لا نلقاكم الا يوم العيد

يعود فيها إلى استخدام الافعال ، حيث نرى فى هذه الصورة التى منهـا السطران السابقان أربعة أفعال فى صيغة الماضى مقابل تسعة أفعال فى الصيغة الحاليه ، ثم يختتم الشاعر القصيدة بهذه الصورة :

ياموتانا
ذكراكم قوت القلب
فى أيام عزت فيها الأموات
لا تنسونا .. حتى نلقاكم
لاتنسونا .. حتى نلقاكم

القصيدة كما رأينا مكونة من خمس صور ، كل صورة لها نظامها الخاص فى الحشد والتركيب ، يستعملها الشاعر فى تركيبات تتجه إلى الاستغناء عن

الأوصاف الخارجية أو الغارقة فى تهويمات خيالية ، والاعتماد على أوصـاف أخرى حركية دفع فيها الشاعر بأكبر عدد يمكنه من الأفعال .

* * *

كذلك حاول الشاعر العربى الجديد أن يكون مركزا ومكثفا فى صوره الشعرية ، وذلك فى مقابل الإستغراق الرومانسي فى الصور الخيالية ، كما انتهت إليه القصيدة العربية الرومانسية . وهذا ماجعل الشاعر العربى الجديد يستخدم مفردات صورته الشعرية كاشارات انفعالية تختزن فى داخلها تجارب ومواقف متعددة فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالى لهـــذه المواقف وتلك التجارب .

فحينما نقرأ هذه الصورة الشعبية لعبد الوهاب البياتي من قصيدته «الزلزال» فقد يبدو لنا أن الشاعر قد اكتفى فيها بحشد مجموعة من المعالم الحسية المنفصل فى قوله :

تشرق شمس الله في عينك إذ تغرب فى قوارب
الصيد على شواطىء المغرب
حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر الولى
فى الأضرحة — الطلاسم — الذبائح — النذور ، حيث
النسوة ، المكفنات ،
بسواد الخرق — الأطمار
حيث الشاعر الأندلسي يرتدى عباءة الريح
فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الأثداء ، حيث ،

القمر الولى فى عيون قارعى طبول الملك الأخير
فى قرطبة يغيب فى البحر ،
أراك تدخلين ملجأ الأيتام
تحملين عصفورا ووردتين فى حدائق الحمراء
تبكين على سريرك البارد فى منتصف الليل
وفى الصباح من شرفة « أفريقيا »
تطلين على عريك من زاوية المقهى
أراك وأنا أحمل من منفى إلى منفى
تراب الوطن — القصائد الممنوعة — الجرائد السرية — النار ؟
أراك تعبرين السوق والبوليس في المحضر
في مخافر الحدود محوما يغطي بالدبابيس وبالشمع
وجوه فقراء الأطلس - الخرائط - الذبائح - الأضرحة - النذور
فى زنزانة الخليفة الأخير فى قرطبه « يموت » [1] .

ولكننا لانلبث أن نكتشف أن هذه التركيبات ليست جزئيات منفصلة فى واقعها الحسى ، كما أن العلاقة بينها ليست علاقة إضافة .

لقد كون الشاعر من خلال اعتماده على هذه المعالم الحسية عناصر رحلتيه

(١) سيرة ذاتية لسارق النار ص ٣٥ — ٣٧ .

المكانية والروحية معا على نحو ينقل الانفعال الخاص برؤيته الأيدلوجية .

إنه كشاعر أيدلوجى حريص على أن يتم تحركه من خلال المجموع ، ولذلك فهو يمارس موقفه الواقعى من خلال حشده لهذه المتعددات الواقعية التى تتحرك داخل إحساس بحركة الزمان والمكان ، شمس الله المشرقة في عين الشاعر الذى يهديه البياتى قصيدته ـ عبد اللطيف اللغبي كما يقول البياتى فى هامش قصيدته ـ والغاربة فى قوارب الصيد على شواطىء المغرب ، فقراء الأطلس الذين ينتظرون المعجزة فى الأضرحة ، الطلاسم والذبائح والنذور النسوة المكفنات بالأطهار ، الشاعر الاندلسي يطير حاملا قيثاره — أعتقد أنه يعنى الشاعر الأندلسى هنا لوركا — جبال النوم والمدن المفتوحة المقطوعة الأثداء ، وعيون قارعى طبول الملك ، وقرطبة وملجأ الأيتام، وعصفور ووردتين من حدائق الحمراء ، والسرير البارد فى منتصف الليل ، وشرفة أفريقيا وزاوية المقهى ، وتراب الوطن والقصائد الممنوعة والجرائد السرية والنار ، والسوق والبوليس ومخافر الحدود ، ووجوه فقـــراء الأطلس المغطاة بالدبابيس ، والشمع والخرائط والذبائح والأضرحة والنذور، والشاعر الأندلسى فى سجون العالم ، وزنزانة الخليفة ، وقرطبة الموت .

إن معاينة الصور هنا لايمكن أن تكون معـاينة حسية رغم مكوناتها الغارقة فى الحسية فهى صورة لاتضع فى اعتبارها مطلقا أن مهمتهـا تزويد القارىء بحشد من المعلومات والمعرفة ولا أن تدغدغ حواسه بنمنمة حسية خارجية ، وإنما هي صورة شعرية اعتمدت هذه التجمعات للمكونات الحسية

لإثارة موقف انفعالي قائم من خلال ماتثيره هذه التركيبات الحسية من شحنات انفعالية كامنة فى كل منها ، سواء منها مايتصل بالواقع التاريخى مثل قرطبة والشاعر الأندلسى وقارعى طبول الملك ، أو مايتصل بالواقع المأسوى مثل فقراء الأطلس واضطهاد بوليس الخـــافر وزنزانة الخليفة ، أو مايتصل بطبيعة موقف الشاعر نفسه مثل الشاعر الشهيد وزوجته وموته .

لقد تحولت المفردات الحسية فى الصورة الشعرية من مجرد مفردات جامدة إلى إشارات انفعالية ترتبط كل منها برصيد من التجارب والمواقف الشعورية والشاعر عندما حشد هذه الإشارات أو المفردات إنما عمـد إلى إثارة مايرتبط بها من رصيد انفعالي .

* * *

وفى محاولة من الشاعر الجديد لأن يحيا نبض عصره فى تجربته الشعرية إتجه فى صوره الشعرية إلى إلغاء ما يمكن أن يسمى بالمعجم الشعرى والذى كان يضم المفردات الشعرية التى حرصت عليها القصيدة العـربية التقليدية والرومانسية . فلم يعد أمام هذا الشاعر الجديد مايمكن أن يسمى باللفظة الشعرية ، وإنما أصبحت كل لفظة قادرة فى مكانها على التعبير .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن استغراق الشعـــر العربى الرومانسي ـ خاصة فى مرحلته الأخيرة ـ فى الخيال ، وإسرافه فى استعمال الصور ذات المكونات المبالغة فى إيحاءاتها الرومانسية ، قد باعد بين اللغة الشعرية وبين واقع الحياة .

لهذا حاولت تجارب الشعر الجديد أن تسعى للاقتراب من لغة الحيـاة

باستعمالها بعض الالفاظ من اللهجات العربية الدارجة ، وميلها إلى مقاربة لهجة الحديث العادى وتضمينها لبعض نماذج الأغانى الشعبية .

يقول توفيق زياد فى صورة شعرية من قصيدته « نماذج عادية من شعب غير عادى ، مضمنها أبيات باللهجة العامية الفلسطينية :[1]

يا « عــوض النابلسى
فى هذه اللحظة أنت تموت
خــلف المــتراس
إنى حتى أبصر روحك
كيـــف تسيـــل
مع آخـــر مقطع
من تلك الأغنيـــة
المكتوبة بالفحم على
جدران السجن بعكا
فى ليـــلة إعـــدام :
ظنيت ألنا مـــلوك
تمشي وراها رجال
تخسى المــــلوك
إن كان هيك أنذال

(١) تهليلة الموت والشهادة ، صفحات ٣٦ — ٣٧ — ٣٨

والله نيجانهم
ما يصلحوا لنا نعال
احنا اللى نحمى الوطن
ونضمد جراحوا ».

ويقول سميح القاسم فى قصيدته « القطار العائد من الصعيد » :

« ويا قطر ، الصعيد ، سمعت موالا
وان أنساه
ولن أنسى الفتى الغناه
« يا مسافر القاهرة سلم على الغالى
وقل له عليت جباهنا بسدنا الغالى
وقل له ازاى تسيب يا أبو البلد بلدك
وازاى تسيبنى وأنا ما كملش موالى
وعبر نوافذ الموال
تراءت ياقطار الكادحين حدائق الأجيال[١]

كذلك اتجه الشاعر الجديد فى صوره الشعرية إلى محاولة إعادة تنسيق الوجود الخارجى على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه .

لقد أدرك الشاعر الجديد أن معرفته بالواقع ليست إلا الطريقة التي يعبر

---

(١) ويكون أن يأتى طائر الرعد ، ص ص ٢٤ — ٢٥

بها عن وجوده الذاتى كما أن هذا الوجود الخارجى ليس إلا الصورة التى يعرفها عنه وبالتالى يقدمها .

وهكذا كان أخطر ما نراه من خصائص فى هذه الصورة الداخلية هو اختفاء الظواهر الطبيعية المحايدة ، وتحولها إلى رموز لحالات نفسية باطنية خالية من كل تحديد مكانى .

يقـول حبيب صادق فى إحدى صوره الشعرية من قصيدته « الوجـه والمرآة » :

أعود للمرآة في المسـاء
أدخلهـا
أغوص فى أحشائها
أدور
فى الغرف الموصدة الأبواب
أسـقط فى حجرتهـا السوداء
أحمـــــل عيـنى شمـــــعة
وعـــاء
أحرق فيـه النـد والبخور
مطـوفـا
أبحث فى الوجـــــــوه
عن وجهى المهاجر القديم
أسـأل

لا جـواب
الأصدى الأروقة اليتيم (١)

لقد أتجه الشاعر فى هذه الصورة إلي خلق عالم غير واقعى بالمعنى المألوف الخارجي الذى تحكمه القواعد والنظم المسيطرة المألوفة ، عالم يغلب عليه كما هو واضح النشاز وانتفاء السوية ،فهو عالم أقرب ما يكون إلى عالم الأحلام الذى تقوم فيه مكونات صورة الحلم بدور الإشارة والرمز ، وتتحول من مجرد الوصف أو الدلالة الوضعية إلى أن تكون دلالة انفعالية وصورة رمزية للعالم النفسى الذى يلون كل جزئيات الصورة أو الحلم . فتصبح العودة إلى المرآة من ثم — في الصورة السابقة — عودة إلى الذات وإلى المرأة — الاحساس بالعودة إلى الرحم — ويصبح المساء ارتدادا إلى الماوراء حيث البدائيـة والطفولة ومحاولة اكتشاف الأشياء ، ويصبح الغوص فى الأحشاء والدوران فى الغرف الموصدة الأبواب والسقوط فى الحجرة السوداء تأكيدات لمشاعر القهر والإحباط ورغبة أكيدة فى الهروب إلى رحم الأم الذى يرمز له هنا بالغوص والغرف الموصدة والوعاء ، وإحساسا بالعجز عن الممارسة لأن هذه الرموز قد تستخدم كرموز لأعضاء التناسل إذا اعتمدنا تفسيرات فرويد للأحلام كما أوضحها فى كتابه تفسير الأحلام ، خاصة وأن الشاعر قد استخدم فى الصورة رموزا تشير إلي الذكورة فى قوله أحمل عينى شمعة ورموزا إلى الممارسة من خلال الاحساس بالتقديس « مطوفا » .

---

(١) في زمن القهر والغضب ، ص ١١٤ — ١١٥

وعلى كل فسواء أخذنا الرموز الانفعالية هنا بمعنى العودة إلى الرحم أو الرغبة فى الممارسة الجنسية المقدسة ، فهى تعنى على العموم الاحساس بالرغبة فى الالتصاق بالمرأة ـ أما كانت أم عشيقة ـ درءا للأخطار وهروبا من المخاوف، واحتماء بالدفء ، وبحثاً بعد ذلك عن معنى لأشياء كثيرة .

الصورة الشعرية الداخلية كما هو ملاحظ إذن صورة انفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور التى تسيطر على الحلم ، فتصبح اللغة فيها لغة عاطفية انفعالية .

يقول السياب في إحدى صوره الانفعالية هـذه من قصيدته « فى غابة الظلام » :

عيناى تحرقان غابة الظلام
بجمرتيها اللتين من سقر
ويفتح السهر
مغالق الغيوب لى .. فلا أنام
وأسبر الأرض إلى قرارها السحيق
ألم فى قبورها العظام
فطالعتنى — كالسراج فى لظى الحريق —
تكشيرة رهيبة « رهيبة » (١)

---

(١) اقبال وشنا شيل ابنة الجلبى ص ١٣٢ .

ففى هذه الصورة الكابوسية سنرى حشدا من المصاحبات اللغوية االمشبعة بالدلالات النفسية ذات الاحساس الكابوسى . سنرى تحرقان والظلام وسقر والقرار السحيق والقبور والعظام ولظى الحريق ، وتكشيرة رهيبةرهيبة .

وسنرى أن كل لقطة من هذا الحشد لديها مختزن هائـل من الدلالات الانفعالية،وأعنى بالدلالات الانفعالية هنا مجموعة المتداعيات والايحاءات التى ترتبط باللفظة ، والتى تؤدى فى كل وجه من وجوهها إلى اثارة داخليةعاطفية.

وأود هنا أن أفرق بين نوعين من الاستخدام للكلمة ؛ الاستخدام الأول هو الاستخدام المادىاليومى المباشر للالفاظ، والاستخدامالثانى هو الاستخدام العاطفى الانفعالى وهو استخدام اللفظة بعد أن تكون قد اكتسبت دلالة عاطفية .

ويأتى الفرق الهام بين الاستخدامين، كما أريد أن اتحدث عن المسأله بصدد تناولى للاثارات العاطفية للكلمة ، حينما نحاول معرفة الفرق بين قيامأحدالعلماء باثبات مثلا أن الأرض لا تدور وأنها ثابته ، وبين العمل على اثبات عـدم وجود البعث وما يتصل به أمام أحد المتدينين .

لا شك أن الأثر الانفعالى الذى يتركه القول الثانى على درجة عالية من القوة بخلاف الأثر الناجم عن القول الأول ، وهذا مرجعه إلى أن لفظة البعث وما شابهها تعدت مرحلة الفكر والمعرفة المادية إلى المعرفة العاطفية .

وهذا الإستخدام العاطفي بما يرتبطبه اثارات انفعالية هو ما أقصدهدائما

حينما أتحدث عن الدلالات الانفعالية أى الانتقال باللفظة من مـرحلة الدلالة العيانية المادية إلى المرحلة العاطفية ، وهى مرحلة على درجة عالية من الخطورة لأن اللفظة فيها تستند على طاقة هائلة من الايحاءات والمختزنات العاطفة المرتبطة بالإنسان كذات قبل كل شيء .

وهكذا حاول الشاعر الحديث أن يعيد للشعر كتجربة لغة ، وصيا ها من الطاقات السحرية الكامنة فى اللغة، وأن يعيد للشاعر وظيفته التأثيرية البدائية ؛ وظيفة الساحر الذى يخدر بسحره المشاعر [1] ومن هنا سيطر الغموض على هذه الصور الداخلية التى تضرب فى عالم ما وراء الحس ، والتى تحـــاول أن تصل بالمشاعر إلى مالا يتسنى للعقل والحواس أن يصلا إليه .

وحينما اعتمدت هذه الصور على مايحدث عادة فى الحلم وما شابهه من تجارب الجنون والتصوف بالاعتماد على الرمز والاستبدال والنقل بعـد أن أكد فرويد أنه قد « أصبح لزاما أن نعتقد بوجود معرفة لاشعورية وعلاقات لاشعورية بين معان معينة ، وموازنات لاشعورية بين أشياء مختلفة ، يترتب عليها أن يستبدل معنى بآخر على الدوام »،[2] سيطر عليها — على الصورة الشعرية — الغموض والإبهام والتناقض، على النحو الذى نراه فى الصورة التالية لأدونيس :

مع ذلك نبدأ الصفحة التالية
نتحاور بالأرجـــل

---

(1) Bowra'G M. :The hritage of Symbolism .P . 200

(٢) محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ' ترجمة د. أحمد عزت راجح ' ص ١٧٧ .

بحبر المسام وكلماتها
ونلهو في ممراتها المقنعة
فجأة

تجيء الحمم ، تومئ الصاعقة
نستيقظ ويجرى كلانا وراء رأسه
في حنين السكن والإقامة وأمواج الركض
وراء الوطن الآخر
الضائع الدائم ...»(١)

لقد نتج هذا الغموض والابهام عن اتجاه القصيدة الجديدة إلى العمق الذى يكسب القصيدة مقدرة رمزية ايحائية .

أما التناقض الذى يبدو بين هذه الصور والرموز ، فهو لا يعنى فساد هذه الصور ، بل على العكس ربما أكسبها قوة . فالحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الأحساس (٢) .

الصورة الشعرية الداخلية في الشعر العربى الحديث إذن صورة غامضة بما

---

(١) شمس العاشقة تتدلى ، تحولات العاشق ، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، ص ١٥٩ .

(٢) د . عز الدين اسماعيل . الاسس الجمالية فى النقد العربى ص ٣٥٥ .

تحمله من دلالات انفعاليه ذاتية ، وما تحاوله من تحرير العالم واخضاعه بقوة الطاقة السحرية الكامنة فى الكلمة كأداة انفعال تنتمى أكثر إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية بالذات ، وتخرج فى حدتها وشطحاتها، صورة غير مباشرة للواقع الذاتى الداخلى الذى تسيطر عليه تجارب المسخ والتحول على النحو الذى نراه في الصورة التالية لشوقى أبو شقرا بعنوان « الملكة » :

سأرث البحر عن السمكة
حتى يمر معظم الموج
على يدى
عبر ستار المسرح
وغرفة المنامة
كأنه نعامة
يأخذنى
إلى قرى للحركة
حيث تعيش نحلة
وجرة للعسل
حيث تعيش ملكة
تفتح لى
رداءها
من غابة الألوان
أغمرها

فتلد الاطفال والفرسان
وفى خوابى شعرها
أدخل مثل الحجل [١]

* * *

وليست الصورة الداخليه الذاتية هى الوسيلة الوحيدة التى اعتمدهاالشاعر العربى الحديث للصورة الشعرية الجديدة ، فقد لجأ عدد كبير منهم إلى استخدام الأسطورة كوسيلة أخرى للصورة الشعرية فكأننا بهذا أمام أسلوبين للصورة الشعرية الحديثة ، الأول يستخدم الصور الداخلية النفسية ، والآخر يستخدم الصور الاسطورية . وفى أحيان كثيرة يمزج الشاعر الحديث بين الأسلوبين لإيجاد أكثر من بعد وأكثر من موقف ،خاصة فى تلك القصائد التى اتجه بها إلى تحقيق بناء درامى فى العمل الشعرى، كما سنرى فى حديثنا التالى عن الصورة الاسطورية .

* * *

يعرف كامبل الاسطورة فى كتابه « البطل ذو الالف وجه » بأنها الفتحة السحرية التى تنصب منها طاقات الكون التى لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية . فالأديان والفلسفات والفنون والإشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائى والإنسان التاريخى ، والاكتشافات الكبرى فى العالم والصناعة وحتى

---

(١) خمس قصائد ، مجلة شعر البيروتية ، العدد ١٩ . السنة الخامسة . صيف ١٩٦١ ص ٢٠-٢١ .

فى الأحلام التى تتناثر فى النوم كلهـــا تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للاسطورة [١] .

والأسطورة كمصطلح تشير أحيانا الى أقاصيص الاقدمين عـلى اعتبار أنها الجزء القولى المصاحب للطقوس البدائية، وأحيانا تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة ، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية . [٢] .

على أن الذى يعنينا من الأسطورة هنا أنها ليست مجرد نتاج بدائى يرتبط بمراحل ماقبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة فى حياة الأنسان أو بالمجتمعات الأنثربولوجية المعاصرة ، وإنما هى عامل جوهرى وأساسى فى حياة الانسان فى كل عصر ، وفى إطار أرقى الحضارات ، .[٣] فهى وإن كانت تمثل استجابة الانسان الأولى لعالمه ، لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ عن استعـداد يتمثل فى كل العصور التى عاشها الإنسان [٤] .

ومن هنا برزت أهميـــة الحاجة المعاصرة إلى خلق عالم اسطورى كنتيجة مباشرة لإحساس الفنان الحديث بانعدام القيم الشعرية والفنية فى حياتنا الحاضرة بما فيها من ماديات آلية .

إن الشاعر الحديث كما يرى راندل جاريل ، يعيش فى عالم « جرائده ومجلاته

---

(1) Campell ,Joseph : The Hero With a Thound Faces :P .3

(٢) الاسطورة والرمز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبر ، ص٥

(٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص٢٢٢

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٢٥.

و كتبه وأفلامه . ومحطات الراديو ومحطات التلفزيون قد خربت لدى كثير من الناس فيه القدرة على فهم الشعر الحقيقي والفن الحقيقي.[١] عالم تسيطر عليه الماديات الحديثة ومظاهرها وتتغلغل في كيانه ، ذلك العالم حيث خضـرواته إما مجمدة أو محفوظة ، وحيث الأطفال الصغار عنـدما ينظرون في شاشة التلفزيون إلى الأطفال الموتى تحت أكوام من أوراق الشجر في الغابة يسألون محتجين ولكن أين كانت أغطيتهم الكهربائية، [٢].

وحيث تسيطر الآلة على الانسان ووجوده فيتألق الموقد الكهربي في المطبخ المطلى بالميناء البيضاء ، وغسالة كهربية ، ومنشفة كهربية ، ومكواة كهربية ، وآلة للتنظيم ، وجهاز تكييف هوائي ، وخلاط آلي ، [٣] .

أمام هذا العالم الآلي واحساس الناس بانهيار القيم الشعرية والفنية فيه ، أحس الفنان بالحاجة إلى العودة إلى المنابع الأولى للحياة التي عبر عنها في الأسطورة ، والحاجة إلى اتخاذ المنهج الأسطوري الذى تمكن بواسطته الانسان البدائي أن يؤكد وضعه الإنساني والإجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الانساني المشترك ، عن طريق خلق صور من التعبير تفي بحاجته إلى توطيد كيانه الروحي واستقراره الاجـتماعي ، وإلى تجسيم معرفته بالعالمين الخارجي والداخـلي

---

(١) راندل جاريل: أزمة الشعر المعاصر ، ترجمة د. ماهر حسين ص ص ٣٢ — ٣٣
(٢) أزمة الشعر المعاصر ص ٣٩ .
(٣) راندل جاريل : أزمة الشعر المعاصر ص ٣٦ - ٣٧ .

وخبرته فيها تجسيما حسيا ، وأن يضفى عليها الحياة ، ويضع لها حدودا ويكسبها المعنى ».[١].

اتجه الفنان المعاصر إذن إلى « اتخاذ الأسطورة لإحداث تواز مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد ، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التى تكون تاريخنا المعاصر »[٢] وهذا مافعله جيمس جويس فى روايته أوديسيوس، وليو بولد بلوم فى قصته يوم فى حياة مندوب الإعلانات، وكافكا فى « المحاكمة »، وآرثر ملر فى « موت موزع البريد »، واليوت فى الأرض الخراب .

أما استخدام الشعر العربى للأسطورة فيرجع إلى فترة مبكرة فى هذا القرن ، فقد استعمل جبران خليل جبران أسطورة أدونيس وعشتروت فى لقاء فى دمعة وابتسامة ١٩١٤ واستخدم نسيب عريضة أسطورة أرم ذات العماد فى قصيدته نار ارم ١٩٢٥ ، وأهتم العقاد وأبو شادى كثيرا بالأساطير فضمنا أشعارها عددا لابأس به من الأساطير ، وفى سنة ١٩٣٦ أصدر شفيق المعلوف قصيدته الطويلة عبقر ، وحشد فيها عددا كبيرا من الأساطير العربية ، وكذلك فعل على محمود طه فى أرواح وأشباح ١٩٤٢ [٣] .

لكن الملاحظ أن هؤلاء الشعراء أخذوا الأساطير باعتبارها ميراثا ثقافيا

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٣٠ .
(٢) د. شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير ، ص ١٦٤ ــ ١٦٥ .
(٣) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى المعاصر، هامش ص ٥٢ .

عن الأقدمين فاستعملوه استعمالا قصصيا و نثروه أحيانا داخل أعمالهم الشعرية دون مراعاة للمحتوى الوجدانى الإنفعالي الكامن فى هذه الأساطير .

أما الأسطورة كمعني و كمنهج بنــــاء لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية، فلم يعرفها الشاعر العربى إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن وبظهورجيل أدونيس وخليل حاوى وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف الخال وشوقى أبو شقرا وبدر السياب وعصام محفوظ وصلاح عبد الصبــور ، والاجيال التى تلتهم .

تقول الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي بصدد حديثها عن الأسطورة فى الشعر الحديث: « أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة فى أواسط الخمسينيات لاستعمال الشعراء العرب للأسطورة فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ ؛ وعن الشوق العميق فى لهفته وأساه إلى العودة إلى نبض الحياة والكرامة ، وقد وجدوا فى استعمال اليوت للمعنى المنضوى فى أسطورة الخصب فى قصيدته « الأرض الخراب » تعبيرا عن حب عظيم وتأكيدا على قدره الإنسان على التضحية والعطاء . وكان أكثر ماجذبهم فكرة الموت القربانى الذى يؤدى إلى الولادة الجديدة » (١) .

وهكذا تحولت الاسطورة فى الشعر العربى الجديد من مجرد قصة ميثولوجية إلى أن تكون جمعا بين طوائف من الرموز المتجاوبة ، يجسم فيها

---

(١) الشعر العربى المعاصر ، تطوره ومستقبله ، ص ٥٢ .

الإنسان وجهة نظر شاملة فى الحقيقة الواقعة (١) .

وامتلأ الشعر العربى الجديد بالأســـاطير العربية والاغريقية والبابلية والشرقية من خلال قيام الشعراء بمحاوله استكشاف أبعـاد نفسية خاصة للأسطورة المستخدمة فى واقع تجربتهم الشعرية . فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الاساطير « تعاملا شعريا على مستوى الرمز فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى » (٢) .

وفرض المنهج الأسطورى نفسه على الصورة الشعرية الجديدة ، فأصبحنا نرى صورا شعرية تستخدم المنهج الأسطورى ، ويسيطر عليها جو البنـاء الإسطورى بلا منطقه ورموزه الممتلئة بالإنفعالات .

٭ ٭ ٭

وإذا حاولنا أن نتعرف على خصائص هذه الصورة الشعرية الاسطورية، فإن أول مانلاحظه على هذه الصورة التى تعتمد على الاسطورة وعالمـا فى بنائها ومنهجها أنها غابة من الرموز المحملة بشحنات انفعالية عالية ، كما نرى فى قصيدة البياتى مثلا « سيره ذاتية لسارق النـــار » التى اعتمد فيها على بروميثيوس الذى أنقذ البشرية من غضب زيوس رب الأرباب » (٣) ونورد منها هنا — من القصيده — جزء لنرى كيف يستخدم الشاعر الحديث الأسطورة لاستغلال مافيها من امتلاء رمزى كبعد نفسي لتجربته المعاصرة :

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص٢٠١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .

(٣) دائرة المعارف البريطانية ج ١٨ .

اللغة الصلعاء كانت تضع البيان والبديع
فوق رأسها . باروكة ،
وترتدى الجناس والطباق فى أروقة الملوك
فى عصر الفضاء - السفن الكونية — الثورات .
كان شعراء الكدية الخصيان فى عواصم الشرق
على البطون فى الأقفاص يزحفون
ينمو القمل — الطحلب فى أشعارهم
وشعراء الحلم المأجور فى الأبراج كانوا بالمساحيق
وبالدهان يخفون شحوب ربة الشعر التى تشيخ
فوق قمة « الأولب »
كانوا يسرقون غارها الذابل فى المتاحف — المزابل — النصوص
كانوا يجمعون ورق الخريف من مقابر المدارس
الشعرية الدارسة
الخصيان كانوا يمدحون الخدم — الملوك فى الأقفاص
كان سارق النار مع الفصول يأتى
حاملا وصية الأزمنة — الانهيار
يأتى رائيا :
يهجس فى سباق خيل البشر الفانين ،
فى توهج الارض التى حل « بها » [1]

---

(١) سيرة ذاتية لسارق النار ، ص ٧٣ — ٧٤ .

إن بروميثيوس البياتي هو منقذ البشرية فعلا ، ولكنه منقذها بالمفهوم الأيدلوجي الذي للشاعر . إنه يحمل على البشرية موقف شعرائها منها ، خاصة شعراء الشرق الذين يزخرفون الكلمة في عصر الثورات والانتفاضات ويهرجون ويحلمون ويسرقون ويمدحون ، ويزيفون الحقائق .

لقد أعاد الشاعر استخدام الأسطورة القديمة من خلال اعتماده على رصيدها من الرموز الانفعالية ليخلق أسطورته المعاصرة . إن تجربة الشاعر الأسطورية هنا تجربة ممتدة داخل الوجود الأنساني في كل مواقف التاريخ .

وفي تجربته هنا يستحضر البياتي مواقف الهزيمة الإنسانية في التاريخ العربي ، شعراء الكدية والخصيان والمهرج ، بما فيها من رصيد انفعالي ، ويقذف بهذه المواقف في التجربة المعاصرة في عصر الفضاء والسفن الكونية والثورات ، فنحس معه إحساسا حاداً بأهمية المنقذ هنا ، بالرائي صانع المعجزة الذي أنقذ البشرية في يوم من الأيام في الفكر الميثولوجي لعله يستطيع أن يصنع شيئا ، معجزة معاصرة .

٭ ٭ ٭

والصورة الشعرية الأسطورية في القصيدة العربية الجديدة صورة غير محددة ، يسودها التضارب والفوضى بالمفهوم المنطقي ، فهي صور لا تعتمد على التفسير أو المنطق ، وإنما تعتمد على ماتثيره من إحساس وانفعال وخيال ، كما يتضح لنا من الصورة الشعرية التالية بعنوان « غزالة الشطوط البعيدة » من قصيدة محمد عفيفي مطر « إيقاع الغرق » ، والتي اعتمد فيها الشاعر على اسطوره إيزيس وأوزوريس الفرعونية من حيث اتصالها بطقوس الحب والزرع والموت :

رأيتها حبلى
فى وجهها من كلف الحمل علامة وساعة
يقفز عقرباها الأحمران كلما تكورت جمجمة الجنين
وصدرها المثقل فى حمائل الرضاعه
ترشح منه الحلمة المقطوعة
ترسم فوق البطن زهرة وخوذة وعربة
وفرسا بلا لجـام
أراك ياغزالة برية
طريدة رشيقة رشاقة الموت
وعذبة كالليلة الصيفية
عذابك الغائب — كالأغنية المنسية —
لما يزل مكثفا وحاضرا
أراك تحت الغيمة المشوبة
فى ملتقى النحرين تغسلين جرحك النازف
بالملح و بالزبد
تراوغين الأعين الشاخصة المفرغة
وتعبرين النهر خلسة وتدخلين وطن الأشجار
وتصبحين شجـرة » (١) .

لقد جمع الشاعر مجموعة من الرموز المتنافرة وخلق منها عالما غير واقعى

(١) كتاب الأرض والدم ، ص ٢٥ ـ ٢٦ .

لا يمكن أن تحكمه القواعد التنظيمية المألوفة ، وإنما هو كيان فنى مستمد من عناصر الصورة وليس من الواقع الخارجى .

لقد تحولت طقوس ايزيس لبعث أزووريس الخير والزرع والنماء إلى تجربة معاصرة فى وجدان الشاعر الذى استطاع أن يعطى لتجربته الأسطورية بعداً سياسيا اجتماعيا بأن جعل تجربة ايزيس تجربة يعيشها مجتمعة .

* * *

وصورة عفيفى مطر الشعرية السابقة توضح إلى حد كبير أهم خصائص هذه الصورة الأسطورية فهى صورة شعرية عن عالم غير واقعى يجمع فيه الشاعر بين أمور متباعدة كل التباعد فى الواقع المنطقى ، وإن كانت ملتصقة ببعضها فى الواقع الأسطورى . وفى هذه الصورة الأسطورية نرى المحسوس والخيالى وقد جمعا فى سياق واحد لا يخضع لأى تبرير منطقى .

إن التبرير الوحيد لجمع هذه العناصر هنا ، غزالة البرية — الطريدة الرشيقة رشاقة الموت ، والعذبة كالليلة الصيفية وكالأغنية المنسية ، إلى آخر هذه المكونات التى استخدمها الشاعر — التبرير الوحيد هنا هو أن الشاعر يستخدم منطق الأسطورة بماله من صفة الضرورة المرتبطة أساسا بالإنفعال ، فالبطل الأسطورى كما يقول الدكتور شكرى عياد فى كتابه « البطل فى الأدب والأساطير » يتعامل مع كائنات غريبة هى مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية فى وقت واحد ، وكذلك قوى الطبيعة التى تصور هى أيضا تصويرا حيويا .[1] .

---

(١) شكري عياد : البطل في الأدب والاساطير ص ٧٤ .

ولهذا فهو لا يشعر بحدود فاصلة بينه وبين الماضى والحاضر فى هذا العالم، ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة فى الزمان والمكان . إنه بطل انفعالى يعيش عالما لا يعتمد الا على الإنفعال ، فيتحرك من حالة الأثاره الشعرية المبهمة ، إلى أن يركب خياله هذا الرمز أو هذه الصورة الحسية التى تمثلت له وجـــودا حقيقيا ، [١] .

وهذا يفسر لنا سيطرة الغموض على هذه الصورة الشعرية الأسطورية كما نرى فى الصورة التاليه من قصيدة « من حكاية الغول والمدينة المحاصرة » لحبيب صادق :

يتهدل لحم الليل يتفسخ
يطاير قطنا محروقا
وشظايا رمّدهاقحط السنوات .
الساعة تنقر وجه الزمن القادم
صدئت تلك الأرقام
وانحدر الميزان القائم
ما بين عيون الطفلة والسكين
ضرب الأعصار الآتى من خلف وعاء الأرض
خارطة هذا العالم
فخطوط الطول اخترقت جلد خطوط العرض ؟

---

(١) د.عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٢٣٤ .

وأقامت فيها ، تتلاقح ، تنسل أشياء بلا اسم أو وجه أو بعد
البرج تداخل في برج،
وانحبس المطر ،
انطفأت نيران الأفلاك
غيض الماء انبعثت حيتان العهد السابق
وتقطع سلك الأيام
اختلط الحابل بالنابل
السبت تقدم أيام التكوين الأولى

السبت تتوج في حفل التقويم ، ترامت بين يديه الرايات
الطور تكلم ، غنى الطور ، اشتعل الشمس
وأحيا الأموات
أقام الحد [١]

ولكن هذه الغرابة الغامضة غرابة ذات معنى داخلي تعكس لنا من حيث هي رمز حي تجربة الشاعر الشعورية .

☆ ☆ ☆

وقد أدى استخدام الشاعر الحديث للاسطورة، رمزا ومنهجا إلى أن تصبح القصيدة الشعرية قصيدة طويلة ذات بناء درامي يشتمل على حشد كبير من

---

(١) في زمن القهر والغضب ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ .

تلك الأشياء الجاهزة التى تعيش فى واقع الشاعر النفسي وتتجمـــع وتتضام ويؤلف بينها ذلك الخلق الفنى الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما ، فتجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانيه والمعرفة .[١]

كما يشتمل على أهم مقومات التفكير الدرامى وأعنى به الصراع . فحركة التفكير الدرامى كما هو معروف ، لا تسير فى اتجـاه واحد،وإنما تأخذ دائما فى الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن ، وأن التناقضات وإن كانت سلبية فى ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب .. إنها تعنى الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أوشعور مقابلين ، من فكرة إلي وجه آخر للفكرة .[٢]

فى قصيدة « إرم ذات العماد » لبدر السياب [٣] استخدم الشاعر اسطورة جنة إرم التى بناها شداد بن عاد والتى لا يراها إنسان الا مرة كل أربعين عاما بعد أن أخفاها الله فلا تفتح أبوابها إلا للسعداء .

استخدم الشاعر هذه الأسطورة كرمز للجنة المفقودة من خلال تجـربة بحث عفوى قام بها صياد فقير يعيش تجربة البؤس الإنسانى .

اعتمد السياب تجربة الصياد العجوز باعتبارها الوقائع المحسوسة :

---

(١) د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ص ٢٤٩ .
(٢) المرجع السابق ص ٢٧٩ .
(٣) اقبال وشناشيل ابنة الجلبي ص ١١ .

« مقامرا كنت مع الزمان ،
نقودى الأسماك، لا الفضة والنضار
والورق الشباك والوهـار
وكنت ذات ليلة
أصيد فى الرميلة »

يتذكر الصياد الفقير فى رحلته هذه المسائية للبحث عن الرزق، نجمته البعيدة التى تنام فوق سطحها وتسمع الجرار » . وحينما تتجلى له إرم وسورها يقول:

وقفت عندها أدق
ياصدى أراجع
أنت من المقابر الغريبة ؟
أحس فى الصدى
برودة الردى .

وحينما أدركه التعب ورفضت الأسوار أن تستجيب له :

جلست عند بابها كسائل ذليـل
جلست أسمع الصدى ، كأنه العويل
يلهث خلف حائط من حجر ثقيل
كأن بين دقة ودقة يمر ألف عام
وما أجاب العـــدم الخـــواء
وحين أوشك الصباح يهمس الضياء

نعست ، نمت .. واستفقت . مر ألف جيل

وتنتهى تجربة العجوز داخـل الأسطورة متمثلة لما يمكن أن تؤديه من معنى :

وقال جدنا ولـج فى النشيج
ولن أرها بعد ، إن عمرى انقضى
وليس يرجـع الزمان ما مضى
سوف أرها فيكم ، فأنتم الأريج
بعد ذبول زهرتى ، فإن رأى إرم
واحدكم ، فليطرق الباب ولا ينم
إرم
فى خاطـرى من ذكـرها ألم
حلم صباى ضاع .. آه ضاع حين تم
وعمرى انقضى .

قبل أن نبدأ فى تحليل بناء القصيدة الدرامى ، نبادر فنقرر أن اختيارنا لها يرجع إلى وضوحها حتى يسهل عرضها . فهذه القصيدة من القصائد القليلة الواضحة التى تعتمد البناء الأسطورى فى الشعر العربى الحديث .

تعتمد قصيدة إرم ذات العماد ، هذه على ثنائية المقابلة بين الرغبة والعجز ، بين الإنتظار واللاجدوى ، بين الخصب والعقم ، جنة متجددة سخية العطاء لمن يسعد بها ، والعجوز مضت أيامه وخصوبته وجدواه بالنسبة للحياة ، وهو صياد فقير ، أيامه بحث عن رزق غير محدود ، وإرم تصبح كل شىء ، أمـل الأستغناء وأمل السعادة .

التقابل إذن هو أساس الحركة فى القصيدة ، وهو أساس الحركة فى أى بناءدرامى، وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ فى قصيدتنا هذه تقابل أبعاد نفسية فى وجدان الشاعر « لقد علمت التجربة الإنسانية أن كل شعور مقترن فى النفس بشعور مقابل ، ومن ثم يستعصى على الإنسان أن يفكر أو يشعرفى إتجاه واحد إذ هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداءمختلفة(١)

فمن خلال هذا التقابل يتضح لنا أبعاد الموقف النفسى الذى أكده الشاعر فى نهاية هذه القصيدة. ولعل هذا سبب جوهرى فى ضعف البناء الدرامى فى قصيدة « إرم ذات العماد » فقد تحولت النهاية كما رأينا إلى خطبة وعظيه كان من المفروض أن تختفى داخل البناء الدرامى للعمل نفسه. وتختفى هذه الظاهرة فى أعمال أخرى بلغت حدا لا بأس به من المهارة كما نرىعند أدونيس والبياتى وعفيفى مطر .

* * *

وهكذا أدرك الشاعر العربى الحديث أن الحياة ليست الا درامة ممتدة عبر التاريخ طرفاها الإنسان والزمان ،وأنه لهذا وريث المأثور الإنسانى كله . (٢) الأمر الذى يفسر اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار وتداخل الأصوات فى القصيدة الشعرية الواحدة.

---

(١) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر ص ٢٩٤ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٦ .

لقد وجد الشاعر الحديث فى أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة ، وتأكيدا لوحدة التجـربة الإنسانية من جهة أخـرى ، فامتلأت القصيدة الدراميةبالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصيدها الانفعالىالكامن فى ارتباط الصوت بالموقف التاريخي أو الأسطورى .

هكذا يستحضر أمل دنقل فى قصيدته « كلمات سبارتكوس الأخيرة »[1] أصوات سبارتكوس وسيزيف وقيصر وقرطاجة المحترقة بالنار ، ليعطى كل صوت منها رصيده النفسي فىالتجربةالدرامية .

وفى قصيدة « عودة إلى سدوم » لخليل حاوى[2] يستحضرالشاعر أصوات بروميثيوس سارق النار المقدسه من أجل انقاذ البشرية ،وأيوب النبي بعذابه وحبه ، وصوت ليلى العربية المحبة العاجزة ، وشهر زادالتيانقذت بنات جنسها من هلاك شهريار المريض فى أسطورة ألف ليلة وليلة ، وذلك فى فقـرة واحدة فى قوله :

عدت فى عينى طوفان من البرق
ومن رعـد الجبال الشاهقة
عـدت بالنـار التى من أجلهـا
عرضت صـدرى عاريا للصاعقة

---

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة،ص ١٠ .
(٢) نهر الرماد ص١١٩ .

جرفت ذاكرتى النار وأمسي
كل أمس فيك يانهـــر الرماد
صلواتى سفر أيوب ، وحبي
دمع ليلى ، خاتم من شهر زاد
فيك يانهر الرماد .

وهكذا استطاعت القصيدة العربية الحديثة من خلال تجاربها الطويلة والكثيرة من الغنائية إلى الدرامية أن تقترب من بنية العمل الدرامى مع اتساعها واستيعابها لكثير من الأصوات الداخلية، واستطاع بلندر الحيدرى فى قصيدته « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » أن يحقق وحدة بناء درامي كامل تتوافر لها كل مقومات العمل الدرامى الجيد من شخصيات وأحداث وصراع ، وتتوافر لها كل وسائل التعبير الدرامى من حوار داخلى وخارجى وسرد وصور ذاتية وعيانية ، وأن تتوافر لها كذلك كل سمات التفكير الدرامي من موضوعية وحركة وتجسيد .

«حوار عبر الأبعاد الثلاثة» بناء درامى التمس الحيدرى خلاله تجربته الشعرية ضمن بعدين رئيسين؛ « يمثل البعد الأول تطلع الشاعر في الذات المعاصرة ، ويمثل الثانى تحرك الواقع المضاد .

أما الأبعاد الثلاثة التى تقوم بدور البطولة الصراعية فى القصيدة ،فتتمثل فى البعد الأول علاقة الإنسان بذاته ،وفى البعد الثانى علاقة الإنسان بالموضوع، وفى البعد الثالث علاقة الإنسان بالمطلق .

ولا تقف حوار عبر الأبعاد الثلاثة للحيدرى وحدها فى الميدان ، فللبياتى

أعمال عديدة تقترب من هذا المستوى الدرامى، كقصيدته الطويلة «الذى يأتى ولا يأتى»، وادفيفى مطر كذلك أكثر من قصيدة درامية، كقصيدته «كتاب السجن والمواريث» و «رفع القمع عن فراشة الدمع» من ديوانه «كتاب الأرض والطين»

ومثل هذا نراه عند خليل حاوى وأدونيس وغيرهما .

* * *

وهكذا اتضح لنا من تتبعنا لتطور الخيال فى القصيدة الشعرية وأثره فى الصورة الشعريه كيف أن النظرة الجمالية الكلاسيكية قد أهملت الخيال ولم تعترف بأثره فى تكوين وتخليق الصورة الشعرية وهذا راجع إلى اهتمام الفلسفة الكلاسيكية كما رأينا بالوضوح والحقيقة ، وإلى حرصها على النظام والدقة .

فلم يبدأ الاهتمام الحقيقى بالخيال إلا منذ الحركة الرومانسية التى ألغت كل سيطرة للعقل ، وما يتصل به من منطقية صارمة ، واهتمت فى مقابل هـــذا بالعاطفة والخيال الذى اعتبرته أساس الإدراك والتنسيق والخلق .

ثم رأينا كيف أثرت المبادىء الرومانسية على الفلسفات من بعدها حتى وصل الأمر إلى اعتبار الخيال قوة مسيطرة فى الفلسفة الرمزية والسريالية .

أما بالنسبة للصورة الشعرية كجانب من جوانب اللغة الشعرية — فى القصيدة العربية وتأثرها بالمواقف الجمالية، وموقفها من الخيال الشعرى ، فقد لاحظنا خلال تتبعنا لها أنها كانت فى الغالب صورا جزئية حسية مضافة إلى المعنى الأصلى لزينته أو لتوضيحه وتقريبه وتأكيده وذلك فى اطار التقليدية الـكلاسيكية .

فاعتمدت الصورة الشعرية الكلاسيكية كما رأينا على بلاغة خارجية واضحة التأتى. وعندما بدأت الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث اعتمدت هذه الحركة الواقع الحسى وسيلة لتنشيط الخيال الذى يبحث عما وراء هذه الماديات المحسوسة من ايحاءات ، ولكنها بالغت فى الاعتماد على الأوصاف الخيالية وأكثرت من الحشو فى الصورة الشعرية.

ولكن الرومانسية بالرغم من هذا حققت بلا شك للقصيدة العربية تقدما ملحوظا فى المفهوم الجمالي للشعر ، وفى النظر إلى وظيفة الخيال ، ووظيفة الصورة الشعرية فى القصيدة بعامة .

لقد استطاعت الحركة الرومانسية أن تنقل الصورة الشعرية من وظيفة الإضافة الزائدة التي كانت لها في ظل الفلسفة الكلاسيكية إلي أن تكون وظيفتها أساسية فى العمل الشعرى .

كذلك اتجهت إلى أن تحملها قيما ايحائية ورمزية ترتبط بالانفعال الشعرى.

وهذه الملاحظة الأخيرة هى التى انطلق منها الشاعر العربى الجديد -- لقد وضع الشاعر العربى المعاصر سعيه فى الوصول إلى الجدة والمعاصرة، واستطاع أن يحقق من خلال اعتماده على خيال حدسى لا يهتم بالدلالات الحسية الخارجية للاشياء إلا باعتبارها رموزاً انفعالية ، ولا يهتم كذلك إلا بالشحنات الانفعالية الكامنة فى الصورة الشعرية ، استطاع الشاعر المعاصر أن يحقق من خلال هذا الخيال بناء وجود فى مستقل يستمد مكوناته من عناصر الصورة الشعرية وليس من عناصر الواقع الخارجى .

لقد اعتمد الشاعر العربى المعاصر الخيال الشعرى كما رأينا وسيلة كشف واهتداء عن عالم يقوم على الحرية الابداعية المطلقة،وأصر هذا الخيال الخلاق على أن يخلق صوره بنفسه لا أن يستمدها من الواقع حوله .

وهكذا تحولت الصورة الشعرية فى ظل تجارب الشعر الجديد إلى صور نفسية انفعالية تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرموز المتداخلة .

واستطاعت الصورة الشعرية المعاصرة أن تكون تركيبةوجدانيةتنتمى أكثر ماتنتمى إلىعالم الداخل فىهذا الشعر الجديد،فبرزت من ثم أهميةالوجودالذاتى واللاشعور وأهمية الاساطير كعامل جوهرى وأساسى فى حياة الإنسان .

وبسبب من هذه الصور الذاتية والاسطورية سيطر الغموض على القصيدة العربية الحديثة ، ذلك الغموض الذى جاء نتيجة طبيعية لطرح الواقع الخارجى وعدم الاعتماد عليه كمصدر للصورة الشعرية ، والاعتماد فى مقابل هذا على الواقع الذاتى والواقع الأسطورى،وهما واقعان عالمها الرمز والايحاء والغموض.

ثم رأينا فى النهاية كيف أن اعتماد الشاعر العربى المعاصر فى لغته الشعرية على البناء الأسطورى قد أدى بالقصيدة العربية الحديثة إلى أن تتحول من الطابع الغنائى أو البناء البسيط إلى البناء الدرامى حسب مقوماته ومفاهيمه المعروفه .

الباب الثالث

الصورة الموسيقية

الصـــورة الموسيقيـــة

القصد من الصورة الموسيقية فى الشعر، البناء الموسيقي، كتكوين من الايقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التى تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصرى التركيب والتكرار .

إلا أننا ينبغى أن نفرق فى هذا الصدد بين شكلين من أشكال الايقاع : — وربما كان هذا مهما لمعرفة طبيعة الايقاع فى الفن — « الايقاع كتركيب منظم مطلق كما يتبدى مثلا فى دقات القلب وحركات الأذرع والأرجل والسير وتعاقب الليل والنهار ودوران الفصول ومدار القمر حول الأرض والأرض حول الشمس . فالايقاع هنا ليس إلا مجرد تكرار منظم لوظائف وأنشطة الإنسان والطبيعة ، وإن كان غالبا مايقودنا إلى تكوين الايقاع فى الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء .

ينبغى أن نفرق بين الايقاع بهذا المعنى ، وبين الايقاع الفنى كعملية جوهرية وضرورية، فهو هنا تأكيد حقيقى لمجموعة اعتبارات محذوفة . إنه تأكيد قوى لمعنى الكلمات ، وضغط على الإنفعال والأفكار بواسطتها فهو من ثم يعنى حقيقة أغلب الحركات التأثيرية .

ولهذا فهو يتكون مما يمكن أن نسميه بالايقاع الداخلى المؤكد للحركة ومن النغم الخارجي ، ومن التتابع اللفظي »[1] .

---

(١) Combes, H. ; Literature and Criticism, P. 17

وعلى هذا فمن الممكن أن نميز فى القصيدة الشعرية بين نوعين من الصور الموسيقية .

النوع الأول : موسيقى تركيبية. وهى موسيقى الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة ، وهى موسيقى تشكيلية مجردة تعتمد على التناسب الصوتى للكلمات بطريقة ، تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نظام ممكن . ففى قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع ،[1] زيادة كبرى ، كما يعتمد على موسيقى القوافى التى تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالا وتنظيما من الناحية الشكلية الخارجية .

أما النوع الثانى من الموسيقى الشعرية فهو موسيقى تعبيرية ، ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة ، ومهيئة لها فى كثير من الأحيان بما تعطيه من ايحاءات انفعالية لنمو التجربة الفنية.

والوزن فى ذاته كتنسيق زمانى ، يقف تأثيره عند مجرد الاستجابة الحسية للمنبه الخارجى. إنه قد يثير موجة انفعال بسيط وأولى وسريع يرتبط بالمنبه الخارجى، الذى هو هنا التركيبة الايقاعية الشكلية . وهذا تأثير يجب أن يكون ضعيف القيمة بصدد الحديث عن التجارب الفنية التى تهتم بالكليات بعيدة الأثر متعددة التراكيب ، الأمر الذى ينتج عنها أكثر من مجرد اثارة انفعالية سريعة .

---

(١) رتشاردز : مبادىء النقد الأدبى (ترجمة مصطفى بدوى) ص١٩٤ .

على أن الأمر فى موسيقى الأوزان التركيبية لن يقف عند هذا الحد . بل إن التكرار الرتيب فيه سوف يكون بلاشك على هذا المستوى الانفعالى مثيرا للضيق و باعثا عليه .

ومن هنا تأتى أهمية الموسيقى التعبيرية فى القصيدة الشعرية ، كأطر موسيقية مرتبطة بالتأثيرات العاطفية التى تنشأ من التجربة الشعرية . وتلعب هذه الموسيقى التعبيرية الدور الرئيسى فى زيادة الحيوية والقدرة على استقبال الايحاء أو بمعنى آخر تؤدى هذه الموسيقى دورا خطيرا وهاما فى التعبير والتلقى للشحنات الانفعالية التى هى مجال العمل الشعرى .

على أنى فى هذا الصدد لا أفرق بين الموسيقى التركيبية والموسيقى التعبيرية تحيزا لشكل موسيقى على الآخر كما قد يتبادر إلى الذهن ، ولكن حتى لا يتسرب شك من هذا إلى الأذهان — أقول إن الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية ينبغى أن تتركب من الشكلين، فمن مجموعها تتكون ماسميته بالصورة الموسيقية .

فما لاشك فيه أن للوزن رغم شكليته الخارجية قيمة انفعالية هامة تتعلق بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية ، كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان ومايتصل بها من تفريج بيولوجى،مما يجعل من الشعر التعويض الضرورى والحيوى لتوترات انفعاليه كثيرة . إلا أن المفاهيم الجمالية المتطورة تبعا للمنجزات البشرية الهائلة فى سائر المجالات استتبعت تشابكا وتعقدا فى التجربة الفنية ، حيث لم تعد تقنع بمجرد اثارة انفعالات سريعة من اللذة بقدر ما نظرت إلى الفن على اعتباره تجربة خلق غير عادية ، ومن هنا تأتى

أهمية موسيقى التعبير التى تنتشر داخل العمل الفنى وتسيطر عليه وتعطى جوا ايحائيا-متكاملا - بالانفعال ، يسير جنبا إلى جنب و بطريقة بنائية نامية مع سائر مكونات التجربة الفنية .

وتعتبر الصورة الموسيقية من أهم جوانب التجربة الشعرية لارتباطها ارتباطا أوثق بالانفعال الشعرى، فهى من ثم تمثل الاطار الانفعالى للغة الشعرية .

وفى هذا الباب سأحاول أن أبين ملامح الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية الحديثة ممهدا لحديثى بتلخيص للموقف السابق من خلال تنـاول موجز لتطور الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية .

الفصل الأول

الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية وتطورها

الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية وتطورها

تمثلت الصورة الموسيقية فى الشعر العربى القديم فى بحوره وقوافيه، التى مثلت بشكلها الذى وصلنا مرحلة ناضجة ، بحيث لا نستطيع أن نقطع بشىء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها ، . (١)

كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية الجاهلية ، وكانت صورته الموسيقية تتكون من الوزن والقافية إلى جانب بعض التلوين الموسيقى الداخلى الذى لم يلتفت اليه النقاد الكلاسيكيون .

وكان الوزن مجموعة الأزمنة المتساوية المكررة التى يتألف منها البيت والتى عرفت بالتفعيلات . وكانت القافية وحدة موسيقية فى نهاية السطر الشعرى تعتمد على عدد معين من الحركات والسكنات .

وقد اهتم النقاد العرب الكلاسيكيون بالبحث والاستقصاء حول الأوزان الشعرية أو البحور كما سميت وما يحيط بها من تغير وتبديل ، وبدراسة القافية والاختلاف حول مفومها وهل هى آخر كلمة فى البيت أو هى حرف الروى أو أنها تبدأ من آخر حرف متحرك فى البيت إلى آخر ساكن ومتحرك يسبقانه . كما اهتموا كذلك بدراسة عيوب القافية من إقواء وإجازة وإيطاء إلى آخر هذه المباحث التى نراها على سبيل المثال فى عمدة ابن رشيق وصناعتى

(١) د. محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ص ٤٦٨

العسكرى ، وقواعد الشعر لثعلب، وعيار الشعر لابن طباطبا العلوى، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجنى،وطرازيحى بن حمزة العلوى .

ونسطيع أن تستخلص من جملة أبحاثهم ومن الشعر العربى القديم نفسه أن الصورة الموسيقية فى هذه القصيدة العربية كانت فى مجملها صورة تركيبية تتساوى فيها الحركات والسكنات فى كل بيت من القصيدة ملتقية دائما عند قافية توثق وحدة النغم .

وقد حاول الكثير من الباحثين المعاصرين أن يفسروا هذه الظاهرة ، منهم الدكتور شوقى ضيف الذي رأى أن هذا التكامل والإنتظام إنما جاءا من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا فى نشأته مما جعله يستوفى النغم الطوال والقصار وموقع النبرات والنقرات ، ويتمسك بقرار القافية الثابت ،حتى تتم للنغم وحدته وتتضح رناته فى كل بيت،وكأن كل دور من أدوار اللحن الموسيقى الذى يتغنى به الشاعر أو ينشده دور قائم بنفسه ينتهى عند لازمة مكررة هى لازمة الروى . [١]

ويرجع الدكتور عز الدين اسماعيل هذا السبب إلى أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك ،فالمعول فى البناء الموسيقى للكلمة على المقاطع أى على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التى تميز الحركات عن بعضها . [٢] وقد وضح مثل هذا الرأى من قبل الدكتور إبراهيم أنيس

---

(١) د. شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده ص ٣١-٣٢

(٢) د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربى الحديث ص ٥٢

حين أرجع ظاهرة اعتماد الشعر العربى على الموسيقى الخارجية إلى أن عناية العرب بموسيقية الكلام ترجع إلى أنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة ، بل أهل سماع وإنشاد، ويتعاون اللسان فى مثل تلك البيئة على إيثار العناصر الموسيقية من اللغة ، فاعتمد على مسامعهم فى الحكم (١)

إلى آخر هذه التفسيرات التى تعتمد فى الاغلب على رأى النقاد العرب الكلاسيكيين أكثر من اعتمادها على الشعر نفسه ، فقد اهتم هذا الشعر بنوع من الموسيقى الداخلية تمثل فى بعض التقسيمات الداخلية والاعتماد على الألفاظ ذات الدلالات الصوتية مما نرى منه الشىء الكثير فى نماذج الشعر الجاهلى والإسلامى ، إلى جانب اعتماده على موسيقى الوزن والقافية ، وأعتقد أن أية دراسة علمية فى دلالة ألفاظ اللغة الجاهلية كفيلة بأن تكشف لنا الشىء الكثير عن التلوين الانفعالى وارتباطه بموسيقى شعرية داخلية فى القصيده العربية الجاهلية والاسلامية .

تميزت الصورة الموسيقية للقصيدة العربية القديمة — كما أوضح نقادها — بالمساواة والتنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالى الحركات والسكنات فى المقاطع دون الالتفات إلى مايمكن أن يكون فيها من صفات خاصة تميزها بعضها عن بعض، كما نرى فى وزن هذه الكلمات مثلا : نزل - نام — بئر - قعب-ساس - مد — فكلها على وزن فعل رغم مافيها من خلافات صوتية أو من صفات خاصة فى النطق .

(١) د . ابراهيم أنيس : دلالة الالفاظ : صفحات على التوالى ١٩٣ و ١٩٢ و ١٩١

وقد أدت هذه المساواة إلى وحدة موسيقية عامة متكررة فى تتابع تألفه الأذن وتسر به . وبشكل عام غلب على هذه الصورة الموسيقية الطابع الحسي الخارجي ، ولعلها فى هذا صدى للخيال الحسى الذى سيطر على القصيدة الشعرية العربية كما مر بنا .

٭ ٭ ٭

وقد حاول العديد من النقاد القدماء والمحدثين أن يربطوا بين الأوزان الشعرية العربية (البحور) وبين الحالات النفسية أو العاطفية كما يسميها الدكتور إبراهيم أنيس.(١) فيقول حازم القرطاجنى: «ومن تتبع كلام الشعراء فى جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الافتنان فى بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة فى ذلك الطويل والبسيط» . ثم أخذ القرطاجنى على هذا النحو يدرس خصائص كل بحر من هذه البحور .(٢) كما حاول سليم البستانى فى مقدمة ترجمته للالياذة أن يربط مثل هذا الربط بين البحر الشعرى وبين المعانى والعاطفة، (٣) وكذلك الدكتور إبراهيم أنيس فى كتابه موسيقى الشعر عندما تحدث عن الإرتباط بين الوزن والعاطفة(٤).

ولكن اخضاع الشعر العربى لأبسط عملية استقراء سوف تثبت لنا أن

---

(١) موسيقى الشعر ، ص ١٧٥ .

(٢) منهاج البلغاء ص ١٦٨ .

(٣) مقدمة ترجمة الألياذة ، ص ص ٩٠ – ٩٤ .

(٤) موسيقى الشعر ص ١٧٧ وما بعدها .

الشاعر العربي كان يعبر عن عواطف شتى متباينة في قصائد عديدة مستخدما في ذلك بحرا واحدا دون أن يحدث خلل في تعبيره نتيجة استخدامه أحد البحور التي لا تصلح لهذا الغرض كما تريد أن تقول وجهة النظر السالفة .

وهذا يقودنا إلى خاصية هامة في القصيدة العربية القديمة من حيث الصورة الموسيقية بحاجة إلى مزيد من الدراسات المدققة . فالشعر العربي القديم بحكم طبيعة وظيفته كما مر بنا شعر إلقاء ، ولهذا فمن الخطأ أن نستخدم قياسا كميا فقط في مقياس وحداته الموسيقية ، بل لا بد من استخدام جملة من المقاييس الكيفية خاصة بالإلقاء والإنشاد ؛ منها درجة الصوت وعلوه وانخفاضه وتنوعيه على حسب موقع الكلمة وتلوينه مع المواقف المختلفة، إلى آخر هذه المقاييس التي يقاس بها جودة الإلقاء وارتباطه بالموقف الانفعالي وقدرته على نقل التأثر وعلى التأثير لدى المتلقي .

° ° °

ولقد شهد تاريخ الشعر العربي منذ صدر الاسلام حركات ثورية كثيرة ومتوالية ، ركزت جهودها أكثر على الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية فتناولتها بالتغيير والتطوير .

وقد بدأت هذه الثورات منذ فترة مبكرة ، منذ العصر العباسي وتمثلت في حركات التجديد التي تزعمها بشار وأبو نواس وما أحدثته من آثار عميقة في صورة القصيدة الشعرية الموسيقية .

لقد أدى إزدهار الغناء وتعدد الأنغام وتعقدها نتيجة للتمازج الثقافي

الحضارى الذى حدث آنذاك والأخذ بأسباب الحضارات المحيطة فى المجالات الفنية التى عرفت آنذاك ومنها فن الغناء والموسيقى إلى محاولة تطويع الصورة الموسيقية الشعرية لمتطلبات التلحين الغنائى، وتمثل هذا فى الاعتماد على مجزوءات الأوزان بكثرة، وفيما استحدث من بحور مهملة سميت ببحور المولدين وأوزانهم وهى المستطيل والممتد والمتوفر والمتئد والمنسرد والمطرد[1] .

كذلك قضى المعرى على الأرستقراطية فى موسيقى شعره حينما تقرب من لغة الشعب واستغل الأساليب الشعبية وفاخر فى بساطة شعره وسهولة ألفاظه[2]

وشهد العصر العباسي أيضاً معركة البديع التى أثارها أبو تمام . والبديع يعتبر ثورة على الموسيقى التقليدية بمحاولته خلق تنوع موسيقى داخلى، إلى جانب الموسيقى المألوفة ذات النغم الواحد . فأصبحت القصيدة تخضع لنوع من التقطيعات الصوتية الداخلية فى الأبيات ، كما كثرت القافية الداخلية التى تسبق القافية الخارجية مباشرة ابتغاء أن يتردد فى البيت ايقاعان متحدان أو أكثر[3] .

* * *

(١) المرجع السابق ص ص ٢٠٩ — ٢١٠ .

(٢) عبد الجبار داود البصرى مقال فى الشعر العراقى الحديث ، ص ٦٧.

(٣) د. شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده ، ص ٣٨ .

ومن الحركات التجديدية التي وجهت إلى الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الكلاسيكية تجديدات الموشحات الأندلسية ،التي ظهرت منذ أواخر القرن الثالث الهجرى ، وإن كانت لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن كما يذكر الدكتور غنيمي هلال (١).

اتجه الوشاحون فى بداية الأمر إلى النظم فى البحور القديمة ، ومالبثوا أن تحرروا منها فى بحور كثيرة لم يكن للعرب عهد بها ، وإلى تحطيم نظام القافية العربية . واستطاعوا بهذا أن يدخلوا موازين عديدة عددها ابن سناء الملك فى دار الطراز،وأن يدخلوا نظاجديدة فى القافية مثل المخمسات والمسدسات وغيرها،وهى نظم تعتمد على المقاطع الشعرية بدلا من البيت .

إلا أن هذه الثورة بالنسبة لمنجزاتها كانت ثورة ضئيلة ، فلم يزد الوشاحون على أن استبدلوا نظاما بنظام آخر قد يكون أكثر التزاما من الأول « فلم يهدفوا لغير التحرر من نير القافية والوزن فى القصيدة العربية ، ولم يدر بخلدهم أن يثوروا على المعانى و نظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الايحائية»(٢).

* * *

ثم كانت بداية العصر الحديث عند شعراء الإحياء والكلاسيكية الجديدة

---

(١) النقد الادبى الحديث ، ص ٤٧٧ .

(٢) المرجع السابق ، صص٤٧٨ — ٤٧٩ .

وفيها وقف الشعراء عند المحاولات التشكيلية القديمة المعتمدة أساساً على الصورة الموسيقية الخارجية فكتبوا فى الأوزان القديمة الكامـــلة ، كما كتبوا فى المجزوءات والمشطورات، كتجربة البارودى مستخدما تفعيلة فاعلاتن فى قوله المشهور :

املأ القدح واعص من نصح

وتجربة شوقى مستخدما نفس التفعيلة :

مال واحتجب وادعى الغضب

وبشكل عام فقد ظلت الصورة الموسيقية القديمة هى المسيطرة بما تعتمد عليه من خضوع لمبدأ تنظيمى محدد مباشر ، يرتبط ارتباطا وثيقا بالخيال الحسى الذى اعتمدت عليه النظرية الكلاسيكية فى التذوق الشعرى كما مر بنا ـ وهو نظام عام خارجى يخضع لهندسة موسيقية منضبطة .

٭ ٭ ٭

ولم تلبث القصيدة العربية بعد فترة ازدهار الكلاسيكية الجديدة عند شوقى ومدرسته أن تعرضت لثورات عنيفة حول الصورة الموسيقية التقليدية وقدرتها على مصاحبة الانفعالات الشعرية المعقدة المتشابكة نتيجة لما جد على الشعر من مفاهيم غيرت وظيفته ومفهومه.

وخاضت القصيدة العربية فى ثورتها تلك تجارب عديدة فى محاولة للوصول إلى صور موسيقية تتناسب والمفاهيم الشعرية الجديدة .

ولكن هذه الثورة كما سنلاحظ لم تستطع أن تحقق نموا سريعا مثلما حققت قضايا أخرى كقضايا المضمون مثلا . وهذا طبيعى ، فالحس الموسيقى يحتاج بطبيعة الحال إلى مرحلة طويلة للتعود والتآلف ومن ثم التذوق .

حاولت مدرسة الديوان ومطران تطوير الصورة الموسيقيـــة بالتحرر أحيانا من القافية ، واستخدام القافية المزدوجة ونظام المقطوعات ، كما حاولوا فى محاولات قليلة أن يستعيضوا عن نظام البيت الشعرى بمصراعيه بالكتابة فى سطور شعرية ، ولكنها كانت قليلة متفرقة . ذلك أن هؤلاء الرواد اهتموا فى المرتبة الأولى بالتجديد فى اطار التجربة الإنسانية من خلال الاطار الموسيقى التقليدى .

كان شكرى أكثرهم ثورة على الصورة الموسيقية التقليدية ، فكتب شعرا مرسلا بلا قافية، كقصائد «كلمات العواطف - الجنة الخراب — عتاب الملك حجر — واقعة أبى قير — نابليون والساحر(١)، كما استخدم القوافى المزدوجة والمتقابلة فى عدد من القصائد .

كذلك استخدم المازنى القوافى المرسله والمزدوجة ، وكتب العقاد فى

(١) صفحات : ٨٥ — ٢٠٠ — ٢٠١ — ٢٠٣ — ٢٠٥ — من الجزء الثانى من ديوانـــه .

نظام المقطوعات، كقصيدة المصرف [١] ،ونظام الموشحات كما فى قصيدته نور . [٢]

كذلك حاول المازنى أن ينوع فى عدد تفاعيل السطر الشعرى الواحد كما فى قصيدته إلى جوارها التى مرت بنا من قبل فى الحديث عن الصورة الشعرية، وفى قصيدة « ليلة وصباح » التى مطلعها:

خيم الهم على صدر المشوق
ياصديقى [٣]

ومثل هذا فعله العقاد فى عدد من القصائد منها المصرف (ديوان عابر سبيل) وقصيدة « عدنا والتقينا » ديوان بعد الأعاصير — التى يقول فيها: [٤]

إلتقينا
وإلتقينا
عجبا كيف صحونا ذات يوم فالتقينا
بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا
فتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقينا

---

(١) عابر سبيل ، خمسة دواوين للعقاد ٣٩٨ .
(٢) بعد الاعاصير ، خمسة دواوين للعقادص ٢١٥ .
(٣) ديوان المازنى ، ص ٢٥٤ .
(٤) خمسة دواوين للعقاد ص ١٢٨ .

بعد عصر
أى عصر

والنوى تجرى وسر الحب فى الأكوان يجرى

ولكن الملاحظ على هذه المحاولات كلها أنها كانت قليلة القيمة ذلك لأنها كانت تدور داخل الإطار التقليدى الذى عرفته القصيدة العربية من قبل، وهذا راجع كما سبق وقلت إلى أن تجديد هذه المدرسة كان منصبـــا على التجربة الإنسانية أكثر مع الحفاظ على الاطار الموسيقى التقليدى .

ولكن تأتى أهمية هذه المحاولات فى أنها نبهت الأذهان إلى أمكانية التجديد من ناحية ، والحاجة إلى البحث عن أشكال جديدة وتجارب جديدة من ناحية أخرى ، ولهذا فلم تلبث القصيدة العربية أن أصبحت ميدانا للعديد من التجارب التى كانت أكثر إثمارا بالنسبة للصورة الموسيقية الشعرية .

٭ ٭ ٭

كان صوت التجديد فى شعر المهجر من أوائل المحاولات الجادة لتطوير الصورة الموسيقية للقصيدة العربية ، وكذلك كان شعـراء أبولو وبصفة عامة شعراء الرومانسية فى العالم العربى وذلك بسبب كونها حركة ثورة تجديدية من ناحية وبحكم تأثرها بالفكر الرومانسى الغربى من ناحية أخرى، هذا الفكر الذى لا يمكن أن نغفل موقفه من موسيقى الشعر وارتباطه بالانفعال والعاطفة.

لقد أعلت الحـركة الرومانسية من شأن القيمة الموسيقية فى القصيدة

الشعرية ، فرأى هيردر الألمانى (١٧٤٢ — ١٨٠٣) « أن الشعر الأصيل هو الذى يعبر عن الشعور وأن العنصر الموسيقى فيه هو الذى يصل به إلى هذه الغاية » [١] ويقول هازلت الإنجليزى : إن الشعر هو موسيقى اللغة » [٢]. ويتحدث كولردج عن الوزن فى الشعر فيقول « إن الوزن فى نظرى مصدره التوازن فى العقل نتيجة الجهد التلقائى الذى يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة » [٣] وإن الوزن بمفرده « ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الإنتباه . ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق أثارة الدهشة من وقت إلى آخر، وعن طريق اشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى ، وهكذا على نحو دقيق جدا حتى أنه ليستحيل إدراكه إدراكا واضحا فى اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيرا ، ولكن يصبح عديم هذه القيمة إذا لم يكن ممتزجا بغيره من عناصر التجربة الشعرية ، ولهذا يشبه بالخميرة « تصبح عديمة القيمة كريهة المذاق لو بقيت مفردة ، ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحا وحيوية . [٤]

فالوزن بمفرده ليس الا مثيرا للانتباه فقط ، وعليه بعد ذلك أن يرتبط أرتباطا وثيقا بسائر مكونات الموقف الإنفعالى العام ، وعليه إذن أن يكون

---

(١) د . نعيم اليافى: الشعر بين الفنون الجميلة ص ٣٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٧ .

(٣) د . مصطفى بدوى : كولردج ص ١٧٤ .

(٤) د . مصطفى بدوى: كولردج ص ١٧٦ — ١٧٧ .

مصحوبا بها ، إنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الإنفعال الزائد فينبغى للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوبا بلغة الانفعال » (١)

فالنظرية الرومانسية تعتمد كما هو واضح على الربط بين الإنفعال والوزن المصاحب له، وهى بهذا تلغى القيمه التركيبية للوزن ، وتعتمد كل الإعتماد على القيمة الايحائية المتوفرة فى الموسيقى التعبيرية .

وقد أثرت هذه النظرة فى الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث كما تبدت فى أعمال مدرسة المهجر ومدرسة أبولو والحركة الرومانسية فى المغرب والسودان وسائر البلاد العربية .

وبدت ملامح هذا التأثير فى اهتمام الحركة الرومانسية العربية بالموسيقى التعبيرية فأصبحت القصيدة تهتم إلى جانب الشكل الموسيقى التقليدى بأن تتكون من وحدات نغمية وأحيانا من واحدة تكون دورة انفعالية تبدأ ولا تنتهى بإنتهاء البيت الشعرى وإنما تستمر حتى تحقق الاكتمال فى نهاية هذه الوحدة . نلمس هذا بوضوح فى قول نعيمة من قصيدته « من أنت يانفس (٢)

ايه نفسي ! أنت لحن فى قد رن صداه
وقعتك يد فنان خفى لاأراه

(١) المرجع السابق ص ١٧٥.
(٢) ديوان همس الجفون ص ١٦ .

أنت ريح ، ونسيم ، أنت موج ، أنت بحر
أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر
أنت فيض من اله

فالمقطوعة السابقة هذه تمثل وحدة نغم تعتمد أكثر ما تعتمد على الموسيقى التعبيرية التى تساير الإنفعال فتبدأ معه من لحظة الإثارة ، وتنمو ، وتنمو ، حتى تصل إلى مرحلة الإشباع كما يحدث دوما فى كل إنفعال .

يبدأ الانفعال بطيئا « أيه نفسي » آخذا فى النمو والصعود بعد أن اجتاز مرحلةالإثارة . ثم لا يلبث أن يصل إلى مرحلة التأزم الحاد اللاهث « أنت ريح ،ونسيم ، أنت موج أنت بحر » .بهذه الايقاعات الحادة القصيرة تحاول الموسيقى الداخلية أن تعطى تصويرا صادقا لهذا الانفعال اللاهث وراء الحقيقة .

إن قول الشاعر : أنت ريح ، ونسيم ، وأنت موج ، أنت بحر ، أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر .. إنما هى فى الواقع متابعة ايقاعية لحيرةالنفس الشاكة الحائرة فىمتاهات الوجود. ثم لا يلبث أن يصل إلىمرحلة الاشباع فى الانفعال فتهدأ النفس ، وتصل إلى المعرفة مع تمام وصول الانفعال إلى مرحلة النهاية وانتهاء هذه الحدة الايقاعية بتنهيدة نفسية عميقة مريحة «أنت فيض من آله » :

وحينما يقول أبو ماضى فى قصيدته « المساء » المشهورة :

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك تائهتـان فى الأفق البعيد
سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحلمين

فانه يجعلنا نحس الإيقاع النفسى للانفعال الشعرى من خلال صورته الموسيقية التحليلية . فالشاعر هنا يستخدم دورة ايقاعية متكامله تبدأ بالسحب تركض وتنتهى عند نهاية المقطوعة « سلمى بماذ تحلمين »،وداخل هذه الدورة الايقاعية نجد شحنة انفعالية مرت بمراحل نمو الإنفعال وتطوره من لحظه الإثارة حتى الإشباع .

فقد اعتمد أبو ماضى فى موسيقاه الداخلية الإنفعالية هذه على تشكيل صوتى لموسيقى الألفاظ يعتمد على مستويات متفاوتة فى درجة الجهـــر فى الـكلام .

أكثر الشاعر من استخدام الصوامت المجهورة الانفجارية ؛وخاصة الصاد والدال والكاف وزاوج بينها وبين كلمات تعتمد فى تكوينها على صوامت مهموسة وخاصة السين والحاء والتاء ، ليخلق من هذا التقابل الموسيقى بين الجهر والهمس التوتر الانفعالى المقصود .

واعتمد على ما يمكن أن توحى به الألفاظ من روابط طبيعية بينها وبين مدلولاتها كما بدا فى استخدامه لفعل ركض ومفعوله المطلق والكلمات ساج وصامت وباهت .

إلى جانب استخدامه الانفعالي لحروف المد . فضاء ، صفراء ، عاصبة ، ساج ، صامت ، زاهدين ، عيناك — بماذا — وذلك في محاولة لإيجاد علاقة إنفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها .

وإلى جانب هذه الظاهرة التى تعتبر أهم منجزات الحركة الرومانسية فى مجال الصورة الموسيقية — ظاهرة الاعتماد على الموسيقى الإنفعالية الداخلية — قدم شعراء هذه الحركة عددا من التجارب المتنوعة استخدموا فيها مجزوءات البحور بكثرة ، ونوعوا فى قوافيهم كما استخدموها مرسلة .

فمن القوافى المرسلة قصائد « بأمر الحاكم بأمره » و « الرؤيا » وممنون الفيلسوف » ومملكة أبليس » لأحمد زكي أبو شادى في ديوانه الشفق الباكى الذى صدر بمصر عام ١٩٢٧ ، ومن القوافى المتنوعة قول الشاعر الياس فرحات فى قصيدة بمناسبة ميلاد ابنه البكر :

أولى فراخ البلبل الغرد
هذا جناح أبيك فاعتمدى
العش بين الغار والآس
فى مأمن من أعين الناس
قد رصعته السحب بالماس
فالشمس تنشقه
والورد يكنفه
والطير تعزفه [1]

(١) الياس حبيب فرحات : الربيع ص ١٨١ .

وإلى جانب هذه المحاولات فى التنويع فى القوافى وعدد تفاعيل السطر الشعرى، تركت لنا هذه الفترة بعض التجارب الخطيرة التى اتجهت إلى تغيير كلى وشامل تمثل فى تجارب الشعر المنثور عند الريحانى وتجارب الشعر من خلال أكثر من بحر فيما سمى بمجمع البحور عند أبى شادى وشيبوب وباكثير، وإن كانت هذه التجارب قليلة ومبعثرة حتى أنها لم تستطع أن تترك أثرا واضحا فى شكل الصـــورة الموسيقية للتجربة الشعرية آنذاك، وربما لأن الشعر العربى كذلك — لم يكن قد استعد بعد لتقبل هذه التغيير الكبير فى الحس الموسيقى.

كان أمين الريحانى ذا مزاج ثورى وقد أدى احتكاكه المباشر بالأدب الإنجليزى وخاصه الرومانسي إلى زيادة ثورته على كل متحجر وبال، وقد أثمر هذا الاحتكاك وذاك المزاج أولى ثمراته الأدبيه فى أدب الريحانى. فيما دعاه بالشعر المنثور الذى بدأ كتابته عام ١٩٠٧.[١] ومن أشعاره النثرية هذه قوله فى مقطوعه بعنوان «عشية رأس السنة»:

قم أيها القاعس المتقاعس، اليائس من الحياة
قم أيها البخيل النائم على الصكوك والأوراق
قم أيها المقامر العبوس المكتئب
قم أيها المسرور المحبور المبتهج
قم أيها الساخر بأفراح الشعب الساذج

---

(١) أنس داود: التجديد فى شعر المهجر، ص ٨٧ — ٨٨.

انهضوا من رقادكم . اخرجوا من سجونكم
اطلقوا النفس من قيودها
فى هذه الليلة يتحرر الإنسان (١)

أما التجارب الاخرى فقد تزعمها أحمد زكى أبو شادى،عندما قام بمحاولات كان الهدف منها الجمع بين البحور المتعددة فى القصيدة الواحدة ،والنقل بين هذه البحور دون الالتزام بنسق معين ، وهى محاولات عرفت من قبل عند فارس الشدياق (١٨٠٤ — ١٨٨٨) فيما عرف باسم مجمع البحور ، وقام بنشره فى كتابه ، الساق على الساق فيما هو الفارياق » وسمى أبو شادى هذه التجارب بأنها نماذج من الشعر المرسل المتنوع الوزن (٢)ومن أنضج تجاربه هذه قصيدته « مناظرة وحنان » التى قدمها — التقديم السابق ، فقد جمع فى هذه القصيدة بين أربعة أوزان هى الكامل والبسيط والخفيف والمجتث . فيبدأ القصيدة مستخدما تفعلية البحر الكامل :

.. وجلسن بين تناظر متأملات فى المرائى

ثم لا يلبث أن ينتقل إلي البحر البسيط بعد خمسة سطور من البحر الكامل:

وللمحبين أشواق وتقديس

وفى السطر العاشر يعود مرة أخرى إلي الكامل ، وبعد هذا المقطع ينتقل

---

(١) أمين الريحانى : هتاف الأودية ص ٥٠ .

(٢) فى تقديمه لقصيدته « مناظرة وحنان » مختارات وحى العام ص ٤٤ .

إلى تفعليـة المجتث منوعا فى سطـوره الشعرية بين الشطـــرة والبيت الكامل :

انظر إلي الأزهار
انظر جميل التثنى
رضمن فى الأكمام
وكن بين اهتزاز ونشوة في غرام

والزهر كالناس يهفو إلى الثغور الجميلة

وخاض أبو شادى من أجل هذه التجارب معارك نقدية كبيرة بينه وبين المعارضين خاصة الدكتور محمد عوض محمد .(١)

وقد لاقت هذه التجارب بعض القبول عند عدد من الشعراء الذين قاموا بأمثال هذه المحاولات كخليل شيبوب ونقولا فياض وعلى باكثير .

قدم شيبوب محاولتين — تقريبا ـ نشر الأولى بالعدد الثالث من مجلة أبولو (نوفمبر ١٩٣٢) بعنوان الشراع ، والثانية بمجلة الرسالة العدد(٥٤٥) فى١٣ ديسمبر ١٩٤٣ بعنوان « الحديقة الميتة والقصر البالى،حيث اعتمدفىالقصيدتين على استخدام أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة ، وعلى التنويع فى عـــدد

---

(١) الدكتور محمد عوض محمد : مجمع البحور وملتقى الأوزان (مقال) الرسالة ـ العدد الخامس ١٥ مارس ١٩٣٣ ص ١٠ :

تفعيلات السطر الشعرى وعلى عدم الالتزام بقافيه محددة . فأستخدم فى قصيدة الشراع مثلا أوزان البسيط والمتقارب والكامل والطويل والوافر على التوالى فى خمسة سطور متتالية هى :

والماء ذوب أمانى النفس ثائرة

إلى ربها تضرع

أين الشراع فإنه لا ينظر

كذا يتلاشى الطيف بعد شروق

فيستتران بالليل العميق

ومن هذه المحاولات تجارب باكثير لاستخدام ما سماه بالنظم المرسل المنطلق والنظم الحر [1] . وقد حدد المقصود بحرية النظم تحديدا يتفق تماما والمفهوم الحديث للشعر الحر فهذا النوع من النظم عنده « حر لعدم التزام عدد معين من التفعيلات فى البيت الواحد [2] واستخدم باكثير هذه التجارب فى ترجمته لروميو وجوليت وفى مسرحيته الأخرى اخناتون ونفرتيتى ١٩٤٣، ونموذج من الشعر المرسل الحر كما سماه ونشره فى مجلة الرسالة العدد ٦٢٥ بتاريخ ٢٥ يونية سنه ١٩٤٥ يقول فيه :

يالها مهزلة

---

(١) على أحمد باكثير : روميو وجوليت ، المقدمة ص ٣ .

(٢) المصدر السابق وكذلك د . عشرى زايد : البدايات المصرية الأولى للشعر الحر (مقال) مجلة الشعر ، القاهرة ، ابريل ١٩٧٦ ص ٥٢ .

يالها سوءة مخجلة
مثلت دورها أمة تدعى ضلة أنها من كبار الدول
سلمت للمغيرين أوطانهـا لتوارى فى سوريا أو فى لبنان الخجل
أمة ولت من وجه العدو فرارا

وتضاف إلى هذه التجارب تجربة محمد مصطفى بدوى فى قصائد من لندن (١٩٤٦) وتجربة لويس عوض فى « بلوتولاند وقصائد أخرى : من شعر الخاصة » (١٩٤٧) .

* * *

وهكذا كانت المحاولات التى بذلت فى الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية العربية حتى قبيل العقد الخامس من هذا القرن محاولات إما سطحية دارت داخل الإطار التقليدى ، وإما قليلة نادرة ومبعثرة لم تكن كافية لاحداث أثر ذى بال إلى جانب أن الحس الموسيقى العربى لم يكن قد استعد بعد لتقبل أى تغيير فى شكل الصورة الموسيقية .

وبرغم هذا تمكنت القصيدة الشعرية من الاعتماد على نوعى الموسيقى الشعرية ؛ وهما الموسيقى التركيبية وموسيقى التعبير، بمحاولاتها الجاهدة لمزج التعبير بالانفعال .

لقد بدأ الشعراء منذ العشرينيات يحاولون إحداث ألوان من التغيير فى شكل الصورة الموسيقية للقصيدة العربية، ولكن هذه التجارب لم تستطع أن تحقق نجاحا إلا فى نهاية الأربعينيات بظهور جيل نازك الملائكة والسياب ونزار قباني،

ذلك أن الشعر العربي لم يكن مستعداً بعد لتقبل مثل هذا التغيير الجذري في الشكل الموسيقي كما رأينا من قبل ، حيث كان الاهتمام التجديدي مركزا أكثر على المضمون الشعري ، فقد كان على القصيدة العربية التي بلغت أوج قوتها الكلاسيكية في العقود الأولى من هذا القرن أن تستنفذ قواها بالتكرار الكثير ، وأن يفقد الشكل القديم قداسته الراسخة في الاذهان . وكان هذا في حاجة إلى زمن أوفر وتجربة أطول .

ومن ناحية أخرى ، فلقد برهنت التجربة الشعرية في النصف الأول من هذا القرن على أن الشكل الشعري الموروث شديد الرسوخ في الوجدان الفني العربي ، بحيث يستعصي على التجريب السريع ، فكان على الشاعر العربي أن يجرى تغييرات مهمة في جميع عناصر القصيدة الأولى قبل أن يتمكن من مقاربة الشكل ولم تكن الحساسية الشعرية الموسيقية المبنية عبر عشرات الأجيال على الإيقاع المتوازن قد اخترقت بعد وغزتها أنغام مغايرة .

ولقد احتاج شعراء هذا القرن إلى ثلاثة أجيال من الاستماع إلى موسيقى الشعر الغربي حتى راحت آذانهم تتقبل الموسيقى الجديدة للشعر العربي تخالف حدة تقسيماته وهندسته الصارمة .[1]

وهكذا ولدت حركة الشعر الحر كحركة شعرية جديدة «حررت الشكل من كل شرط سابق أو قالب سابق»[2] .

---

(١) د. سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر ، تطوره ومستقبله ص٢٨ .

(٢) عبد الجبار داود البصري : مقال في الشعر العراقي الحديث ص ٢٣ .

الفصل الثانى

الصورة الموسيقية فى الشعر الجديد

الصورة الموسيقية فى الشعر الجديد

أولا : حركة الشعر الجديد :

ظهر أول تفسير نقدى لحركة الشعر الجديد – تقريبا – فى مقدمة ديوان نازك الملائكة « شظايا ورماد » ١٩٤٩ .

فقد تكلمت نازك عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية فقالت عنها: « ألم تصدأ لطول مالامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا ، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها ... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحساسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفانبك ، وبانت سعاد ، والأوزان هى هى ، والقوافى هى هى . . وتكاد المعانى تكون هى هى ، » (١)

ودعت الشاعرة فى مقدمتها إلى التحرر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها إلى أن يختم الكلام عند التفعلية السادسة ، وإن كان المعنى الذى يريده يكون قد انتهى عند التفعلية الرابعة .

ورأت الشاعرة أن تتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها مستخدمة فى هذا التلاعب تفاعيل البحور الصافية وهى التفاعيل المفردة ، وضربت مثلا بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من

(١) شظايا ورماد ، المقدمة ص ٧

هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى،وحتى يستطيع أن يتخلص بالتالي من الحشو الزائد ، [١]

وأخذت نازك في ضوء هـذا المفهوم الجديد القائم عـلى شكل من الفلسفة النظرية،تجرب هذا الشكل الجديد في بعض النماذج الشعرية في الديوان كقصائد،جامعة الظلال ، لنكن أصدقاء ، مرثية يوم تافه ، أغنية الهاوية، تقول في قصيدة مرثية يوم تافه :(٢)

لاحت الظلمة في الأفق السحيق
وانتهى اليوم الغريب
ومضت أصداؤه نحو كهوف الذكريات
وغدا تمضي كما كانت حياتي
شفة ظمأى وكـــوب
عكست أعمـاقه لون الرحيق
وإذا ما لمســـته شـفتايا
لم تجد من لذة الذكرى بقايا
لم تجـد حتى بقـايا ،

فاستخدمت تفعلية (فاعلاتن) ونوعت في عددها في السطور الشعرية وذلك في محاولة لتغيير الاطوال الموسيقية الشعرية للتناسب مع الدفقات الانفعاليه .

---

(١) شظايا ورماد، المقدمة ص ١٣ - ١٥
(٢) ص ٩٣ . شظايا ورماد .

وتجارب نازك الشعرية وإن كان لها مايماثلهـا منذ فترة مبكرة كما مر بنا إلا أننا نحس فيها جدية الشاعر العربى بضرورة التعديل فى الفلسفة الجمالية التى تستند عليها الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية ، وضرورة الحاجة إلى فلسفة جمـالية تهتم أول ماتهتم بالإيقاع النفسى وارتباطه بالتالى بالصورة الموسيقية فى القصيدة . وكان الشاعر العربى فى هذا أكثر تمثلا لمفهوم الشكل الموسيقى فى القصيدة الشعرية كما تبدى عند الرومانسيين كما مر بنا من قبل .

وانتشرت الكتابة على طريقة الشعر الجديد بسرعة منذ أوائل الخمسينيات فتذكر الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي فى دراستها عن « الشعـر العربى المعاصر؛تطوره ومستقبله ، إحصائية عن الشعر الجديد (الحر) الذى نشرته مجلة الآداب البيروتية التى بدأت بالصدور سنة ١٩٥٣،فرأت أن مجموع مانشرته هذه المجلة من الشعر الجديد (الحر) فى سنواتها الخمس الأول ٢٤٨ قصيـدة من مجموع القصائد التى نشرتها كلها وهى ٤٨٢ [1] .

ولم تلبث نازك أن عادت لتأكيد مفهوم التجديد فى الإطـــار الموسيقى التقليدى فى كتابها قضايا الشعر المعاصر ١٩٦٢ .

وأول مانلاحظه فى هذا الكتاب الذى تعرض لهجوم كبير من شعراء الشعر الجديد ونقاده ـــ أن الكاتبة لم تفصل حركة الشعر الحر عن الأساس الموسيقى العربى فقد اعتبرته أسلوباً جديداً فى ترتيب تفاعيل الخليل ، وإنه شعـر ذو

---

(١) عالم الفكر الكويتية ، المجلد الرابع ـ العدد الثانى ، ص ٣٩ .

شطر واحد وليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير فى كل سطر شعرى عدد التفعيلات ، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضى يتحكم فيه [١] .

كذلك نلاحظ أن الشاعرة فى دعواها لم تستطع أن تخرج كلية من إطار التقنين، فدعوتها تمثل قانونا لا يعين الشاعر كما ترى هى [٢] بقدر مايصنع له من مآزق أخرى، مثلما رأت فى التفاعيل المركبة كما فى السريع (مستفعلن — مستفعلن فاعلن) من أن على الشاعر أن يزيد مايشاء من تفاعيل مستفعلن لكن عليه أن ينهى السطر بفاعلن . فالحرية هنا حرية مقيدة . ولعل هذا يفسر السر فى تحفظ الشاعرة فى كتابها هذا وفى مقدمة ديوانها « شجرة القمر ١٩٦٧ » بعد ذلك — على التجديد الموسيقى فى القصيدة الشعرية، فتقول فى مقدمة ديوانها « شجرة القمر » وإنى لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر « سيتوقف فى يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا فى الخروج عليها والاستهانة بها » [٣] .

وفى سنة ١٩٥٧ ألقى الشاعر اللبنانى يوسف الخال محاضرة فى الندوة اللبنانية فى بيروت تحدث فيها عن حركة الشعر الجديد وأطلق عليها اسم الشعر الحديث [٤] . وحدد الخال صورة هذا الشعر الموسيقية فى حديث آخر أجراه

---

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٥٤ وما بعدها .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ، ص ٣٩ .

(٣) شجرة القمر المقدمة ، ص ١٤ .

(٤) د. سلمى الخضراء الجيوسى : الشعر العربى المعاصر ، تطوره ومستقبله ص ٣٨ — ٣٩ .

معه الياس سحاب المحرر الأدبي لمجلة الحوادث اللبنانية حول قضايا الشعر الحديث »[1] فقال :

« يمكننا تسمية الايقاع بالنغم أو الموسيقي أو حتى بالوزن على أن ذلك ليس من الضروري أن يكون تقليديا أو موروثا أو مفروضا مسبقا على الشاعر . فالشاعر ملء الحرية في إيجاد ايقاعه الخاص وهذا مايميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن ».

وقد أباح الخال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة لكن بشرط أن يتخلص الشاعر من الرقابة الخارجية للوزن يقول « إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة ، والمفهوم القديم هو أن الوزن التقليدى فى القصيدة الحديثة ليس شرطا (سابقا) بل امكانية بين غيرها من الامكانيات ، فهناك الموسيقى التي ترتكز إلى الأوزان الكلاسيكية . ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذى يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقى الأساسى للوزن » .

أما القافية فقدرأى الخال أنها « جزء من الايقاع ،وأن الشاعر الحديث في استعماله لها انما يستعملها بملء حريته فاذا كان صادقا موهوبا جاء استعماله له حسنا » .

وهكذا تمثل وجهة نظر الخال السابقة موقفا معتدلا حاول فيه أن يجعل القصيده الشعرية تعتمد فى صورتها الموسيقية على جانبى الصورة ؛ الجانب التركيبى والجانب التعبيرى .

---

(١) ٢٩ أيلول ١٩٦١ .

وفى كتاب « الشعر قنديل أخضر » حاول نزار قبانى أن يتخذ من موسيقى البحور العربية أساسا كذلك للتجديد فى الأوزان فقال « إن بحور الشعر العربى الستة عشر بتعدد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا وبامكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة فى شعرنا »[(١)] .

ثم رأى نزار قبانى ضرورة القضاء على القافية بشكلها التقليدى « فبرغم كل سحرها وإثارتها فهى نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثا . إنها اللافتة الحمراء التى تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون فى ذروة اندفاعه وانسيابه ، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد والبدء من جديد معناه الدخول بعد الصدمة فى مرحلة اليقظة أى مرحلة النثر ، وبتكرار الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية ، وطوابق مستقلة فى بناية شاهقة » .[(٢)]

وقد حصر نزار قبانى بعد ذلك فى كتابه « قصتى مع الشعر ، سيرة ذاتية » مدى ماحققته القصيدة العربية الحديثة فى مجال الصورة الموسيقية فلخصه فيما يلى :

١ — الخروج من الزمن الشعرى العربى الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع كل لحظة (٣) .

---

(١) نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر ص ص ٤٠ — ٤١

(٢) الشعر قنديل أخضر ص ص ٣٧ — ٣٨

(٣) نزار قبانى : قصتى مع الشعر ، سيرة ذاتية ص ١٧٨

٢ ـ تحررت القصيدة الحديثة موسيقيا من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية ووثنية القافية الموحدة « فموسيقي هذا الشعر تأتى من فعل الكتابة نفسه ، ومن المعاناه المستمرة والمغامره مع المجهول « اللغوى والنفسي » [١]

• • •

وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن الشعر فى الجديد قد حاول أن يختبر كل الوسائل الفنية الحرفية الخاصة بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية ، إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع فى تشكيله خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الانغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الايقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التى يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها فى غير عناء وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلى للقصيدة »(٢) .

وقد شهدت قصيدة الشعر الجديد منذ بدايتها حتى الآن ثلاثة أجيال متعاقبة من الشعراء ،جيل الاربعينيات ، وجيل الخمسينيات وجيل الستينيات .

ومن الممكن أن نضع فى الجيل الأول أمثال الشعراء بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وبلند الحيدرى ونزار قبانى وأدونيس وعبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور وأحمد عبد المعطي حجازى وأنسي

---

(١) تصنى مع الشعر ص ص ١٧٩ ـ ١٨٠

(٢) د . عز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ص ٦٣/ ٦٤

الحاج ومحمد الماغوط وشوقى أبو شقرا وخليل حاوى فى مصر والمشرق العربى ، ونور الدين صمود وجمال حمدى فى تونس ،ومحى الدين فارس ومحمد مفتاح الفيتورى فى السوران .

ومن شعراء الجيل الثانى : رشدى العامل وسعدى يوسف وشاذل طاقة فى العراق وشوقى بغدادى فى سوريا ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وفدوى طوقان من شعراء فلسطين وكمال عمار ومحمد مهران السيد وعبد المنعم عواد يوسف وكمال عبد الحليم فى مصر وتاج السرحسن وجيلى عبد الرحمن وعبد الله شابو فى السوادن ،وجعفر ماجد ومحى الدين خريف فى تونس .

ومن شعراء الجيل الثالث : شباب الشعراء العراقيين الذين أصدروا « البيان الشعرى» فى مجلتهم «الشعراء ٦٩ » ومنهم فاضل العزاوى وسامى مهدى وخالد مصطفى وفوزى كريم . ومعهم من العراق كذلك أمال الزهاوى وعلى جفعر وسفيان الخزنجى ويحى صالح . ومن مصر .أمل دنقل ومحمد عفيفى مطر ونصار عبد الله وأحمد سويلم ومحمد السيد ندا وفرج مكسيم وشوقى خميس ، ومن السوادن سيد أحمد الحردلو ، ومن تونس منور صمادح ومحمد العروسي المطوى والميدانى بن صالح

وتابع شعراء الأجيال الثلاثة محاولاتهم التجريبية فى الصورة الموسيقية للقصيدة العربية من خلال نظرة فلسفية جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسى فى

الفن والحياة على السواء كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل . [1]

وسنحاول أن ندرس بتفصيل أكثر الصورة الموسيقية للشعر الجديد من خلال الوزن الشعرى والقافية، ثم الصورة الموسيقية للقصيدة الجديدة بشكل عام .

---

(١) الشعر العربى المعاصر، ص ٦٤

ثانياً : الوزن فى الشعر الجديد :

الحديث عن الوزن فى الشعر الجديد يجب أن يدفعنا إلى تفرقة واضحة بين شعر يحافظ على شكل من الأشكال الموسيقية للمكرر ،وبين شعر خلامن أى شكل من أشكال الوزن المكرر معتمداً على نوع من الايقاع النغمى الداخلى وعلى التنويع فى هذا الايقاع على حسب الجمل الشعرية .

وسنستخدم للنوع الأول اصطلاح الشعر الحر وهو الاصطلاح المتداول غالبا ،ونستخدم للنوع الثانى اصطلاح الشعر المنثور .

ومنذ البداية سنلاحظ أن الشاعر الجديد لم يلغ الوزن نهائيا من القصيدة الشعرية ولكنه أدخل عليه تعديلات وتغييرات حتى يحقق لنفسه توافقا أكثر مع مشاعره وذبذبات نفسه بعد أن أحس- كما قدمنا- احساسا ملحا أن الشكل التقليدى الموسيقى لم يعد قادرا على إسعافه لنقل هذه الذبذبات وتلك المشاعر.

لقد استطاعت القصيدة العربية أن تمر خلال أجيالها الثلاثة فى تعاملها مع الوزن بمراحل متعددة كان أولها الحفاظ على الوزن التقليدى كلية مع إعادة توزيع القصيدة فى كتابتها وبالتالي فى القراءة بطريقة تتناسب مع الحجم الصوتى والتطور الانفعالى ، كما فعل نزار قبانى فى أغلب أعماله الأولى وكذلك بلندر الحيدرى .

وثات هذه المرحلة التى كانت بمثابة مرحلة انتقال وإعداد للذوق العربى مرحلة تفتيت الوحدة العروضية التقليدية إلى تفاعيل تمثل وحدات تخضع

فى طولها للانفعال الشعرى وتكتب فى سطور شعرية متفاتة الطـول والقصر، وهذه المرحلة نجدها عند أغلب الشعراء تقريبا مع ماتخللها من تجارب فى التفاعيل المفردة والمركبة .

أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة الموجه الشعرية أو الدفقة حيث اعتبر الشاعر هذه الموجة تعبيرا عن الموجة الإنفعالية المتكامله . وقد اتسعت هذه الموجة لتشمل أحيانا حوالى خمسين تفعيلة كما سنرى عند يوسف الخـال وشوقى أبو شقرا ويوسف الخطيب ومحمد جميل شلش .

* * *

فقد استطاع نزار قبانى أن يستخدم البحور فى شكلها التقليدى ، وأن يعيد كتابة وبالتالى قراءة النظام الوزنى التقليدى فى شكل ومضات انفعـاليه متقافزة . وتمكن بهذا من أن يخلق لنفسه شكلا موسيقيا يعتمد على إعادة توزيع الموسيقى التقليدية .

لنأخذ مثلا جزءا من قصيدة له — على سبيل التمثيل لا الحصر — وليكن هذا الجزء من قصيدة « الضفائر السوداء » التى يقول فيها على هذا النحو :

ياشعرهـــا

عـلى يدى

شلال ضوء أسود

ألمـــه

سنـــابلا

سنابلا لم تحصـد

لأربطيه
واجعلي
على المساء مقعدى
من عمرنا
على مخدات الشذا
لم نرقد
وحررته
من شريط أصفر
مفــــرد [1]

فلو أردنا إرجاع هذا الجزء إلي نظامه التقليدى لوجدناه على هـــذا النحو :

ياشعرها على يدى   شلال ضوء أسود
ألمـــه سنـابلا   سنابلا لم تحصـد
لأربطيه واجعلى   على السماء مقعدى
من عمرنـا على مخدات الشـذا لم نرقـد
وحررته من شريط   أصفــــر مفـــرد

---

(١) الضفائر السوداء، طفولة نهد، ص ٨١ — ٨٢ .

فنحن هنا أمام خمس أبيات من مجزوء الكامل ، أعاد الشاعر توزيع تفعيلاتها موسيقيا على هذا النحو :

مستفعلن

متفعلن

مستفعلن مسقفعلن

متفعلن

متفعلن

متفعلن مستفعلن

مستفعلن مسـ

تفعلن

متفعلن مستفعلن

مستفعلن

متفاعلن مستفعلن

مستفعلن

متفعلن مسـ

تفعلن مستفعلن

متفعلن

ويعتمد نزار قباني في أغلب أعماله الأولى على هذا الأسلوب فى اعادة توزيع موسيقى الوزن التقليدية ، ولكنه فى الواقع لايتخذه كقيمة موسيقية خارجية كما هو الشأن عادة فى القصيدة التقليدية ، وإنما يتخذه هنا عاملا أساسيا من عوامل التأثير الجمالى تتناسب فيه التفاعيل تناسبا مطردا مع تموجات الانفعال:

أعاد نزار قبانى ترتيب البيت الشعرى ترتيبا يتفاوت تبعـا للتناسب بين الدلالات والانفعالات الخاصة بها ، تفاوتا واضحا مابين التركيز والسرعة والبطء والتكرار والتنويع ولنتأمل هذا فى اعادة توزيعه لتفاعيل مجزوء الكامل فى قصيدته « لاتحبيني »[1]

هـــذا الهـــوى
ما عـــاد يغـــريني
فلتستريحى ... ولتريحنى
إن كان حبك ... فى تقلبه
مـــا قـــد رأيت
فـــلا تحبيـــنى ...
حـــــــبى
هـــو الدنيا بأجمعهـا
أما هواك فليس يعنيني
أحزانى الصغرى . تعانقنى

(١) للرسم بالكلمات ، ص١٠٥

وتزورنى

إن لم تزورينى

ماهمــتى

ماتشعرين به

إن افتكارى فيك يكفينى

فنى البيت الاول نجد أن الشاعر قد قسم تفعيلتى الشطر الأول إلى قسمين مع زيادة سببين خفيفين فى نهاية التفعلية الثانية، وفى الشطر الثانى نجده قد جعل التفعيلتين سويا مع زيادة نفس الترفيل عليها .

وفى البيت الثانى يعكس الشاعر وضع البيت الأول ، فجمع تفعيلتى الشطر الأول بترفيلها وفرق بين تفعيلتى الشطر الثانى .

ونأتى إلى البيت الثالث لنجد الشاعر قد وضــع سببى مستفعلن فى سطر وحدهما ثم جاءفى السطر الثانىبالوتدعلن والتفعلية الثانية المرفلة ،أما الشطر الثانى فقدجاء به مكتملا .وفى البيت الرابع سنجد شطره الأول مكتملا فى سطر تأتى بعده تفعلية من الشطر الثانى وبقية الشطر فى سطر ثالث .

ونأتى للبيت الخامس فنجد تفعلية فى سطر ثم تفعيله مرفلة فى سطر ثان متممة بهذا شطر البيت الخامس الأول ، ويأتى الشطر الثانى كله بعد ذلك فى سطر ثالث بعدها .

فمن الواضح هنا أنه لايوجد قانون منظم لحركة توزيع هذه الموسيقى البحرية . حقيقة أن القصيدة تلتزم الإطار الموسيقى التقليدى من وزن وقافية، ولكن ماهو القانون الذى أعاد به الشاعر توزيع تفاعيل هذا البحر الشعرى ؟ الإجابة على هذا السؤال سوف نجدها فى كل قصيدة . إن كل قصيدة من قصائد نزار تعتمد على هذا الأسلوب الموسيقى لها قانونها التوزيعى الخاص الذى يعتمد على التنويع فى عدد تفاعيل كل سطر شعرى وعلى ارتباط هذا التنويع بتموجات الانفعال الشعرى كما يتبدى للشاعر .

* * *

وقد استطاع هذا الشكل من اشكال التجريب أن يجتذب عددا من الشعراء العرب خاصة، لكونه أكثر ارتباطاً بالشكل الموسيقى التقليدى . ومن هؤلاء بلند الحيدرى ونازك الملائكة وعمر أبو ريشة وفوزى العنتيل ومازن النقب .

واختلفت قدرة الشعراء فى استخدام هذا الاسلوب الموسيقى ، الا أنهم باستثناء الحيدرى لم يستطيعوا الوصول إلى حساسية نزار الشاعرية الشديدة باللغة وأصواتها وموسيقاها ولا الوصول إلى مهارته فى تسجيل انفعالاته ومضات موسيقيه من خلال الالتزام بالشكل الموسيقى التقليدى ، خاصة وأن من بقى من شعراء الاطار الموسيقى التقليدى قد لجأ إلى هذه الطريقة كأسلوب تجديد فى مواجهة موجة التجديد الهائلة ،الأمر الذى كان يقـود فى الأغلب إلى الاحساس بأن اعادة التوزيع الموسيقى للبحر قد جاء بطريقة غير مقنعة فنيا كما نرى فى مثل قول « عمر أبو ريشة .

إنهـا حجـرتى

لقـد صدى النسيان

فيها ، وشاخ فيها السكوت

ادخـلى بالشـموع

فهـى مـن الظـلمة

وكر ، فى صدرها منحوت

وانقلى الخطو باتئاد

فقد يجعل منك الغبار

والعنـكبـوت (١)

فموسيقى البحر هنا تلتزم فى اعادة توزيعها نظاما آخر متكررا استبدل فيه الشاعر البيت المدور بثلاثة سطور ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن ايقاع الوزن القديم لم يستطع الشاعر أن يتخلص منه كلية على النحو الذى فعله نزار والحيدرى .

لكن أغلب شعراء الشعر الجديد لم يتبعوا هذه الطريقة وإنما اتجهوا إلى هجر الأوزان الشعرية العروضية كلية والاستعاضة عنها بالاعتماد على تفعلية أو أكثر ، دون خضوع لقانون موسيقى عام ينظم التكرار والمزج فى استخدام التفعيلة أو التفعيلتين .

---

(١) عمر أبو ريشة . أترأها ، غنيت في مأتمي ، ص ٦٧

فأصبحت القصيدة الشعرية تكتب فى سطور شعرية يمثل كل سطر فيها تركيبة موسيقية الكلام لاترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعرى ، ولا بأى شكل خارجى ثابت ، وإنما ترتبط بمدى ارتياح الشاعر أو بعبارة أخرى بالشكل الذى يفترض فيه الشاعر أنه الاكثر تناسبا مع تطور الانفعال المثار .

. . .

بدأ الشعراء تجاربهم فى : التفعيلة باستخدام تفاعيل البحور المفردة وهى الرمل (فاعلاتن) والكامل (متفاعلن) والرجز (مستفعلن) و الهزج (مفاعيلن) والمتقارب (مفعولن) ، المتدارك (فاعلن) وتفعيلة فعلن مزحفة (فاعلن) لوزن الخبب .

فمن أمثلة استخدام تفعلية الرمل « فاعلاتن » قصيدة نازك الملائكة « أغنية ليالى الصيف ، ومنها :

يا هـــدوءا مطـــمئنـا

يافضاء مرحا لون البريق

يشرب الأنجم كأسا من رحيق

يارؤى تقطر لونا (١)

ومن القصائد التى استخدمت تفعلية « الكامل ، متفاعلن قصيدة السياب ، الباب تقرعه الرياح ، ومنها قوله :

الباب ماقرعته غير الريح فى الليل العميق

---

(١) شجرة القمر ص١٢٢

الباب ماقرعته كفك

أين كفك والطريق

ناء ؟ بحار بيننا ، مدن ، صحارى فى ظلام[١]

ومن نماذج تفعلية الرجز «مستفعلن» قول صلاح عبد الصبور فى قصيدته رسالة إلى صديقة»[٢].

صديقـــتى

عمى صباحا،إن اتاك فى الصباح

هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض

واذعى له الهك الوديع أن يشفيه .

ومن الأمثلة التى استخدمت فيها تفعيله الهزج «مفاعيلن» قصيدة الشاعر التونسى محيى الدين خريف «وراء الأسوار » ومنها :

حبسنا الظل

وكان الحقد فى العينين منسرحا

يلم بنـا ونخفيه وخلف الصور نطويه

لأن قوافل الأيام مرت

فى طريق الصمت دون صدا[٣]

---

(١) اقبال وشناشيل ابنه الحلبى ' ص ٢٦.

(٢) الناس فى بلادى ص ٧٨ ،

(٣) حامل المصابيـــح ص ' ١٣ ،

ومن أمثلة تفعلية « المتقارب » فعولن « قصيدة » لوسى » لمحـــى الدين فارس ومنها :

سمعت الرواية
سمعت تفاصيلها للنهاية
وجئت حزينا أرش على كل درب أسايا.(١)

ومن القصائد التى اعتمدت على تفعلية المتدارك « فاعلن » ،قصيدة المجهول لسميح القاسم :

عندما تهدر العاصفة
أى عين تراك
ياجبين المـــلاك
صاعدا فى طريق الرؤى الراعفة ؟(٢)

أما تفعلية الخبب فعلن وهى الصيغة المزحفة لتفعلية المتـــدارك « فاعلن» بحذف الثـانى الساكن « خبن » والتى تتحول أحيانا إلى فعلن بتسكين العين فهى غالبا تأتى خلال استخدام الشاعر للتفعلية الأصلية « فاعلن » .

ومن الأمثلة التى استخدمت فيها فعلن بتسكين العين وفتحها ، قصيدة « اكتشاف النار» للشاعر الفلسطينى أحمد دحبور ، ومنها قوله :

ريح الهول اختبرت لى كل الزرع
حتى الغابى .. فكنت الأبقى

---

١) الطين والاظافر ص ٢٢ .

(٢) ويكون أن يأتى طائر الرعد ص ٢٦ .

الآن .. عدى أن تثرى العمقا
بسنابل سبع [1]

ومع استمرار التجارب استخدم الشاعر الحديث بعض التفاعيل المركبة والممزوجة وخاصة تفاعيل بحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) والخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) بالتصرف فى الاكثار من عـدد كل تفعلية على نحو خاص .

ومن نماذج هذه التجارب قصيدة « جيكور أمى » للشاعر بدر شاكر السياب ، [2] فقد اتجه الشاعر فى محاولته لخلق تنويع موسيقى إلى الاعتماد على تفعيلتى الخفيف، فاعلاتن ومستفعلن بواسطة التنقل بينهما بطريقة خاصة .

بدأ الشاعر القصيدة بشطر تقليدى كامل للبحر ، فاعـــلاتن مستفعلن فاعلاتن :

تلك أمى وإن اجئها كسيحا

ثم استخدم فى السطر الثانى التفعليه الأولى من البحر « فاعلاتن » مكررا إياها أربع مرات :

لاثما أزهارها والماء فيها والشراب

---

(١) حكاية الولد الفلسطينى ص ٩٣ .

(٢) اقبال وشناشيل ابنة الجلبى ص ٧٧ .

وفى السطر الثالث يستخدم التفعلية الثانية « مستفعلن » مكررة أربـــع مرات كذلك:

ونافضا بمقلتى أعشاشها والغابا

ثم يستخدم فى السطر الرابع التفعلية الثالثة فاعلاتن ، ويـكررها خمس مرات :

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

وتمضى القصيدة على مثل هذا النسق الذى لم يخضع في الواقع لمنهج ملزم بقدر ما خضع لحرية تنويع في حركة النغم الموسيقى .

٭ ٭ ٭

كذلك حاول الشاعر العربى الحديث أن يستخدم فى القصيدة الواحـدة أكثر من تفعلية لخلق بناء سيمفوني متنوع الدرجات اللحنية أو للتعبير عن عدد الأصوات الشعرية التى أصبح يضمها عمله، خاصة تلك الأعمال تتميز بالدرامية فى البناء كقصيدة حوار عبر حوار عبر الأبعاد الثلاثة للحيدرى ، فقد استخدم الشاعر فى أول القصيدة تفعلية الكامل :

يا كلكم
ياغيبة الحاضرين
ياأنتم المارون كل لحظة ببيتى المنكفىء
الأضواء (١)

---

(١) ص ٩ .

وعندما أراد أن يعبر عن صوت الكورس انتقل إلى تفعيلىالمتدارك والخبب:

ربنــا ... ربنا .. ربنا

تعلم أننا لسنا من هؤلاء ولامن هؤلاء[1] .

وهكذا يأخذ الشاعر فى الانتقال بين هذه التفاعيل مع تنوع مواقفه الشعرية في العمل وتنوع الأصوات المستحضرة والمرتبطة بالمواقف .

* * *

وقد أدى اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة إلى تحول جوهرى فى فلسفة التذوق الشعرى للقصيدة العربية. فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد فى تذوقها أساساً على الأذن ، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعلية إلى كسر هذا النظام الموسيقى وإلى جعل الاعتماد فى التذوق على العين أكثر . وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعدأن كانت تجربة انشاد وسماع ، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثم أداة زمانية وتشكيليه معا . ولم تقتصر على أن تكون أداة زمانية فقط .

هذا من ناحية، ومن أخرى فإن اعتماد الشاعر الحديث على التفعلية كحاجة منه إلى موسيقى جديدة تنغمها مشاعره وانفعالاته المرتبطة بالموقف «أدى إلى اعطاء قيمة أكثر للايقاع النفسي للنسق الـكلامى لاصورة الوزن العروضي للبيت الشعرى»[2].

---

(١) ص ١٦

(٢) د. عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص٦١

فالشاعر الحديث إذن لم يلغ الوزن نهائياً فى الشعر ، ولكنه أدخل على هذا الوزن تعديلات جوهرية أحس بضرورتها لتحقيق المزيد من الإحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية ، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية فى الدرجة الأولى ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس ، وتموجاتها وبحركة الانفعال ، وذبذبته .

٭ ٭ ٭

اعتمد الشاعر الحديث إذن فى تحركه موسيقيا فى عمله على مدى الحركة النفسيه المرتبطة بانفعالات الموقف. ونتج عن اختلاف هذه الحركة مانراه من طول وقصر فى السطور الشعرية فى القصيدة الواحدة . فقد أصبح المشكل لأطوال هذه السطور هو التنسيق الداخلى للقصيدة بعد أن كان الخضوع لنظام تقنينى ثابت ، حيث ارتبطت هذه السطور فى طولها وقصرها بمدى الدفقات الانفعالية التى تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها على النحو الذى نراه مثلا فى الجزء التالى من قصيدة « أنت مدان ... ياهذا » لبلند الحيدرى.[1]

غنيـــت
صفـــرت
صرخـــت

---

(١) أغانى الحارس المتعب ص ص ٦٩ – ٩٧ .

ضحكت .ضحكت .. ضحكت
وأحسست بأنى أملك كل البحر وكل الليل
وكل الأرصفة السوداء
وأنى أجبرها الآن على أن تصغى لى
أن تصبح رجعـــا لنـــدائى
أن تصبح جزءاً من صوت حذائى
طق ... طق ... طق
ومددت يدى.. مازالت عشر هويات فى جيبى
هذا اسمى
هذا رسمى
هذا ختم مدير الشرطة فى بلدى
هذا توقيع وزير العدل وقد مد به زهو حزفى
وأطاح بسن من أسنانى
خدش بعضا من عنوانى
وخشيت بأن ... فبلعت لسـانى
ومعى سبع هويات أخرى
أقسم لو مر بها جبل أحنى قامته وقال:
هى الكبرى

فى هذا الجزء سنرى سطور الشاعر الشعرية قد تراوحت طولا بين تفعلية واحدة،غنيت وبين تسع تفعيلات « هذا توقيع وزير العدل وقد مر به فى زهور حزفى »،وسنرى كذلك مدى ارتباط هذا التوقيع بحركة الذبذبة الانفعالية. فى مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت

تفعلية واحدة . وفى مواقف الذبذبة البطيئة أو المتموجة امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة تسع تفعيلات .

* * *

وهكذا اتاحت موسيقى التفعيلة للشاعر الحديث إمكانية واسعة للتحرك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية ،كان آخرها الاعتماد على الموجة الشعرية كتشكيل موسيقى تفرضه، كما نرى عند شوقى أبو شقرا وجبرا إبراهيم جبرا وخليل حاوى وأمل دنقل ومحمد عفيفى مطر وعبد الوهاب البياتى فى أعماله الأخيرة وآمال الزهاوى وحسب الشيخ جعفر .

كانت بداية هذه الموجات الشعرية الاعتماد على دورات نغمية تمتد خلال عدد من السطور وتتسع من خلال الدورة لعدد أكثر من التفاعيل كما نلاحظ فى هذه الدورة من قصيد البياتى «أسلاك شائكة» :

صيحات حارسة الكرم
فى الليل توقظنى
فأسمع وهوهات
ريح الشمال

فى غابة الزيتون ناحبة على سمعى تعيد
مأساة شعبى الصامد المقهور
مأساة الضياع»(1)

(1) المجد للأطفال والزيتون ص ٧ .

فهذه الوحدة النغمية تتكون من أربع عشرة تفعلية من متفاعلن (مستفعلن أحيانا) وقد وضعها الشاعر فى وقفات قصيرة داخل الدورة تسهيلا للامكانيات البيولوجية المرتبطة بعملية القراءة، إلا أن هذه الوقفات لم تمزق مافى الدورة من تدفق شعورى أو موسيقى .

ولقد سميت هذه الدفقات النغمية دورات، لأن الشاعر يعمد إلى تكرارها والانتقال بينها من خلال الاعتماد على وحدة التفعلية ، بخلاف الموجة الشعرية التى سنراها فيما بعد ، حيث اعتمد الشاعر فى كل موجة على تفعلية تختلف عن تفعيلة الموجة الأخرى فى نفس العمل .

ومن نماذج الدورة النغمية كذلك تلك الدورات التى نراها فى قصيدة أمل دنقل « الأرض والجرح الذى لاينفتح ».[1] فهذه القصيدة مكونة من دورات موسيقية تعتمد على تفعلية الكامل متفاعلن وصيغتها مستفعلن، وإذا حاولنا أن نحلل دوراتها النغمية فسنجد أن الدورة الأولى تحتوي على ست عشر تفعلية ، والدورة الثانية تتكون من أربع عشرة تفعلية والثالثة من ثمانى تفعيلات وهكذا .

يقول فى الموجة الأولى والثانية :

---

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ١٩ .

الأرض مازالت ، بأذنيهـا دم من قرطها المنزوع
قهقهة اللصوص تسوق هودجها ... وتتركها بلازاد
تشدُّ أصابع العطش المميت على الرمال
تضيع صرختها بجمجمة الخيول
الأرض ملقاة على الصحراء ... ظامئة
وتلقى الدلو مرات ... وتخرجه بلاماء
وتزحف فى لهيب القيظ ...
تسأل عن عذوبة نهرها ...
والنهر سممه المغول(١)

ولم تلبث هذه الدورات النغمية أن اتسعت لتكون موجة شعرية أكثر وأوسع كما نرى فى أعمال حسب الشيخ جعفر وآمال الزهاوى والبياتى فى سيرة ذاتية لسارق النار وشاكر العاشور .

يقول حسب الشيخ جعفر الشاعر العراقى فى موجة شعرية من موجات قصيدته «هبوط أورفى» .

---

(١) ص‌ص ١٩ — ٢٠ .

(فى رطوبة آب ارتكبت الزنى
كنت فى الأربعين ، انسللت إلى النخل ،
والسنبل ، العشب يبتل أخضر أسود ، فى
وجهه رغبة منذ عشرين لهابة ترتمى كل
يوم على قدمى ، الشتاءات تلتف فى
القش ، فى قبضتيه حنين قديم إلى فخذى
الممتلىء،وأحتوتنى ذراعان أكثر جوعا من
الدود فى قبره الفارغ ، العشب يبتل فى
قبضتى ، انحدر أيها الماعز الجبلى ، انحدر
أيها البقر المتوحش ، مسكونة منذ عشرين
بالبقر المتوحش مسكونة كنت بالماعز
الجبلى)[1].

فهذه الموجة الشعرية السابقة تكون وحدة نفس انفعالى واحد ، وإن كتبت فى أكثر من سطر ، فنحن لانستطيع أن نستخرج من مجموع هذه الأسطر بيتا شعريا بالمفهوم التقليدى ولاحتى جملة شعرية منفصلة، وإنما نحاول أن نتصور فى عملية المعايشة التى نقوم بها عند تلقينا لكل موجة من هذه الموجات أن نقرأها فى نفس واحد .

حقيقة أن القيام بهذا العمل غير ممكن عمليا لارتباط النفس فى القراءة

(١) زيارة السيدةالسومارية ص ص ٣٦ ـ ٣٧ .

بإمكانيات بيولوجية تتمثل في سعة النفس فى حالتى الشهيق والزفير ، وفى معدلات النبض فى الوقت الزمنى .

لكننا نحس فى عملية إدراكنا لهذه الموجات بإمكانية حدوث هذا التصور رغم كل مافيه من مخالفة للامكانيات البيولوجية فى الإنسان .

وقد أعطت هذه الموجات الشعرية للشاعر الحديث حرية أكثر فى التنويع فى تفاعيله المستخدمة فى القصيدة الواحدة حيث ارتبطت كل دورة نغمية تقريبا بتفعيلة مغايرة لاعتمادها على دفقة نفسية شعورية،وإن ارتبطت بالموقف العام ، إلا أنها تشكل تكوينا مكتفيا بذاته .

ثالثـــا : القافيـــة :

أما القافية فقد ارتبطت في التشكيل الموسيقي التقليدي — كما سبق ورأينـا — بالأساس الموسيقي الذي قام عليه هذا الشعر فكانت « تنسيقا معينا لعدد من الحركات والسكنات ذات الطابع التجريدي الذي للأوزان،[1] باعتبارها عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة تقوم بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع الشاعر ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن :[2]

فالقافية في الشعر الكلاسيكي – العربي بالطبع – في إطار التشكيل الموسيقي التقليدي، تركيبة من الايقاع الصوتي القائم على النظام والتوقع .

ويدخل في هذه التركيبة حرف الروي ؛ « وهو الصـوت الذي كانت تنسب اليه القصيدة أحيانا لاشتراكه في كل قوافي القصيدة » (٣) . وهو في اطار هذا المفهوم لايدخل في التشكيل الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية على النحو الذي تناوله علماء العروض والباحثون فيه .(٤)

* * *

(١) د . عز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر ص ١١٣

(٢) د . ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٣٤٦

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٧

(٤) على سبيل المثال ص ص ٢٤٧ — ٢٦٨ من موسيقى الشعر للدكتور ابراهيم أنيس حيث تناول حروف الروي من حيث شيوع تداولها وخصائص كل حرف وحركة الروي والحركة التي قبلها وهكذا.

لقد شهد تاريخ القصيدة العربية تجاربا عديدة في القافية للخروج بها من اطارها التقنيني ، ربما لإحساس الشعراء بما في هذا الالتزام من اجهادلهم والزامهم طريقا من التكلف والتعسف (١)

وشهد العصر العباسي كما شهد الأدب الأندلسي نماذج من هذه التجارب التي ربما تأثرت بحركة الغناء وازدهاره وبتعدد أنغامه وتعقدها إلى الدرجة التي أصبحت تتطلب من الشعر نوعا من تعدد القوافي وتنوعها . (٢)

وكان من نتائج هذه التجارب ماعرف بالقوافي المزدوجة الذي تتفق فيه مصراعي كل بيت فقط . وماعرف بالمشطر الذي ينظر فيه إلى الأشطر لاإلى الأبيات ويتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة، ومن هذا المشطر المثلثات وإن كان قليلا كما يذكر الدكتور إبراهيم أنيس، وهو الذي تتغير فيه القافية كل ثلاثة من الأشطر، ومنه المربع الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر تخضع لنظام في التقفية يتغير بعد كل شطرة ، ومنه المخمس الذي يتبع نفس هذا النظام في الأشطر . (٣)

ومن هذه القوافي كذلك ماعرف بالمسمط ، وأظهر مايتميز به الشعر المسمط في قوافيه أن تتكرر قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأشطر ،(٤)

---

(١) موسيقى الشعر ص ٢٩٩

(٢) المرجع السابق ص ٢٩٩

(٣) نفس المرجع ص ٣٠٢

(٤) موسيقى الشعر ص ٣٠٧

وإن كانت صور المسمط كثيرة جدا . وتعتبر الموشحات ونظمها المتعددة في القافية من هذه هذه المسمطات .

٭ ٭ ٭

وقد سيطرت هذه التغييرات في القافية كما سبق ورأينا على الشعر العربي خلال فترة الكلاسيكية الجديدة والرومانسية حتى بدأت تجارب الشعر الجديد في أواخر الأربعينيات، وأحس الشاعر الحديث بمدى ثقل القافية كنوع من الالزام الخارجي، فطرحها ضمن ماطرح من شكليات الوزن الشعري .

على أن هذا لايعني أن الشاعر الحديث قد تخلص نهائيا من القافية ، فالقافية لاتزال قائمة في هذا الشعر ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذيعرفت به في اطار الموسيقى التقليدية .

لقـد استخدام الشاعر الحديث نوعا من التقفية لتنسيق موسيقى جاء في نهاية السطر الشعري وفي نهاية الوقفة النفسيه الكاملة وأجزائها في القصائد التي تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية .

ولهذا كان لزاماً على القافية بعد أن أصبحت أنسب صوت يمكن أن تنتهى عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها إلى دفقة جديدة ، أن تتخلص من مشكلة حرف الروي الذي تحول بدوره إلى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لايخضع لتنظيم خارجي مفروض .

وقد سجلت لنا القصيدة العربيه الحديثة نماذج من القافية ، كهذه القافية المتولية التي نراها في الجزء التالي من قصيده البياتي « المجوسي » :

المجوسى من الشرفة للجار يقول :
يالهـــا من بنت كابـــة
هذه الدنيا التى تشبعنا موتا وغربة
كان قلبي مثل شحاذ على الأبواب يستجدى المحبة
وأنـــا لم أتعـــد العاشـــرة
فلماذا أغلقوا الأبواب في وجهى ؟
لماذا عنـدليب الحب طـار ؟
عنـــدما مـات النهار . (١)

ومن نماذج القافية فى الشعر الحديث كذلك ، هذه القافية المتراوحة التى نراها فى قول صلاح عبد الصبور :

ينبئنى شتاء هذا العام أننى أموت وحدى
ذات شتاء مثـــــله ، ذات شتاء
ينبئنى هذا المساء ، أننى أموت وحدى
ذات مساء مثله ، ذات مساء
وأن أعوامى التى مضت كانت هباء
وأننى أقـيم فى العـــــراء
ينبئنى شتاء هذا العام أن داخلى
مـــرتجـــف بـــــــرداً (٢)

---

(١) الكتابة على الطين ص ٦١
(٢) ديوان صلاح عبد الصبور ص١٩٣

وبالرغم مما يمكن أن تعطيه لنا الدراسة الاستقصائية لعدد كبير من هذه القوافي المتراوحة والمزدوجة والمتوالية في الشعر العربي الحديث ، فإنني برغم هذا أميل إلى القول بأن هذه التقفية شكل غير متعمد ، وأن حركتها هنا أشبه ماتكون بالتموج الذى لايخضع لنظام معين ، وأصدق مثال على هذا حركة القافية الداخلية أو النهائية كوقفات موسيقية ، كما نراها في الموجات الشعرية الأولى من قصيدة الشاعر العراقي شاكر العاشور «عن الميلاد والثورة» :

قدماك الآن لاتعرف الأرض ، على طول المسافات ، ارتخاء ،
وأنا من فرحة العينين ، والشمس التي تسقط في كفيك ...
... استشرف أيامي ، ولا أبكى على مافات ،

ضميني لهيبا طالعا من حرقة الماضي ،
ونهرا صاعدا من عطش الأرض إلى صدرك
... وعدا وغناء.(١).

فسيتضح لنا من خلال تأملنا لهذه الوقفات التي حددها الشاعر بعلامات التنقيط على أنها وقفات موسيقية بديلة لنظام القافية التقليدى سيتضح لنا من خلال تأملنا لهذه الوقفات أن القافية في الشعر الحديث أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوى والموسيقى والنفس كما أدركها الشاعر . وسيتضح كذلك أن القافية بهذا المفهوم أصبحت تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسية الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشاعر .

---

(١) في حضرة العاشق والمعشوق ص ٨٣.

رابعا : موسيقى قصيدة النثر

بدأت قصيدة النثر كتعبير شعرى يعتمد على شكل من الايقاع النفسى فى الشعر العربى الحديث منذ أواخر الستينيات كما تذكر الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي(١).

وقصيدة النثر كما تبدت فى أعمال توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وفى بعض أعمال أدونيس ويوسف الخال وشوقى أبو شقرا، تختلف إختلافا بينا عن ذلك الشعر المنثور الذى رأينا طرفا منه عند أمين الريحانى من قبل ، فهذا الأخير يخضع لشكل من التلوين الموسيقى الخارجى المعتمد على بعض الزخرفة اللفظية .

اعتمدت قصيدة النثر كما تبدت فى أعمال شعرائها على صورة موسيقية نفسية ترتبط إرتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية .

فألغت قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهرة فى كل أشكالها . فلم تعد القصيدة تعتمد فى إحداث التوتر النفسي على التوقيت الموسيقى الموقع، سواء فى أسلوبه المتوقع أو المفتوح، وإنما اصبحت كما يقول أدونيس « قفزة خارج الحواجز كلها وتمردا أعلى »(٢) باعتمادها فى صورتها الموسيقية على الايقاع الذاتى الخاص ، الذى تبدى كايقاع حدسى ندركه خلال إدراكنا للتجربة الشعرية . فلا يمكن أن نشعر به شعوراً مسبقاً على إدراك التجربة كما يحدث

---

(١) الشعر العربى تطوره ومستقبله ص ٤٤

(٢) أدونيس : قصيدة النثر — مجلة شعر البيروتية العدد ١٤ — ربيع ١٩٦٠

عادة بالنسبة للموسيقى الشكلية الخارجية التى تتصل أول ما تتصل بالحواس وإنعكاسها على الإنفعالات .

ونظرة فى بعض نماذج قصيدة النثر ، ستوضح لنا بشكل أدق هذه الخصائص الداخلية « للصورة الموسيقية فى قصيدة النثر » .

يقول محمد الماغوط فى قصيدته « مصافحة فى أيار »(١).

— هل وجدت عملا ؟
— لا
— هل كتبت شيئا ؟
— لا
— هل أحببت أحدا ؟
— لا

فهذا المنولوج الشعرى إلى جانب ما فيه من سيوله نثرية، يمتلك أهم خصائص الموسيقى كلغة شعرية وهى الشحنة الانفعالية المتوترة .

لقد أعتمدت قصيدة النثر بإلغائها كل مايمكن من شكلية موسيقية خارجية على موسيقى داخلية تنبع من الحدس بالتجربة الشعرية كتجربة أحالت التفجر محل التسلسل والرؤيا محل التفسير .

---

(١) غرفة بملايين الجدران ص ٣٥

نرى هذا بوضوح من خلال إدراكنا لقول أنسي الحاج مثلا :

١ - جريمة الحرباء

أقدر أن أقول أى شيء ، أسلحتى تزدهر أو تخسف
وفقا للقمر أنا من شرفات المسافات ولي بينهم نصب شعره
ملتهب العظمة . صوتى بين الموت ، و بينى ، لأى شيء
أقدر أن أقول للورقة البذرة والفأس بياضها جميع
ألوانى (١).

وهكذا لم يعد الجمال الموسيقى المطلوب من الصورة الموسيقية في القصيدة جمالا منسجما منطقيا ، وإنما أصبح جمالا - لانكون مغالين إذا وصفناه بأنه جمال موضوعى يتملص من كل محاولات التقنين القواعدى .

إنها صورة ذاتية خاصة تسوقها مشاعر التجربة كبعد نفسى لها كما يقول جبرا ابراهيم جبرا فى قصيدته ، قدحا ملأت بألفاظى »:

---

(١) أربع قصائد ، مجلة شعر البيروتية العدد ١٧ من السنة الخامسة - شتاء ١٩٦١

هذه خمرنا : الفاظنا المقطـرة
للشاعر فى حشانا
للحس فى دمانا ، للرعب فى رؤانا
نصبها ، وإن نفدن
لعشاقنا ، مبغضينا
فتطلق منهم كالحمياء القلب واللسانا
ونشغل الناس ، ولو ليـــــلة
بحشانا ودمانا ورؤانـــــا (١)

---

(١) مجلة شعر البيروتية' العدد الخامس — السنة الأول — شتاء ١٩٥٨

خامسا : موسيقى التعبير

اتجه الشاعر الحديث كما اتضح لنا من تناول جوانب الموسيقى التركيبية فى القصيدة العربية الحديثة ممثلة فى الوزن والقافية — « إلى جعل التشكيل الموسيقى فى مجمله يرتبط أكثر بالحالة النفسية التى يصدر عنها الشاعر . ومن هنـــا برزت أهمية الموسيقى التعبيرية الداخلية كشكل موسيقى أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية ،فاتجه الشعراء من ثم إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ وإلى الإلحـــاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالى ، كما اهتموا بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال .

وسنحاول خـلال هذا الجزء عن موسيقى التعبير أن نتبين جوانب من ملامح هذه الموسيقى التعبيرية فى القصيدة العربية الحديثة من خلال أعمـال شاعرين هما صلاح عبد الصبور ونزار قبانى .

* * *

اعتمد صلاح عبد الصبور فى صورته الموسيقية اعتمادا كبيراً على الحقائق الصوتية المكونة للألفاظ المستخدمة ، وعلى التشكيل الصوتى المنغم لهـذه الألفاظ . وهى خصائص داخلية بعيدة إلى حد كبير عن متطلبات إيقاع الأوزان الخارجية فى التفاعل والقوافى .

صلاح عبد الصبور شاعر إنسان، متأزم وجوديا، يعانى من الوحدة والغربة

والضياع والإحساس بالكآبة كما سنرى في تناولنا لتجربته البشرية في الباب الرابع . وهو إلى جانب هذا يحس إحساساً هائلا بالسأم يلون كل معطيات الخارج ، وهو في نفس الوقت متردد بين القبول والرفض ويحس في قبوله يجد حرجاً كبيراً في الجهر بقبوله . ولهذا اعتمد على موسيقى خافتة تمثلت في استغلاله للألفاظ التي تؤدي قدراً كبيرا من الصوامت الاحتكاكية المهموسة كالفاء والسين والصاد والشين والخاء والحاء والهاء . فهذه الصوامت إلى جانب مافيها من خصائص صوتية تجعلها أقرب إلى الهمس لما تتصف به من اعتمادها على قدر قليل جدا من البروز بالقياس إلى الأصوات المجهورة، إلى جانب هذه الخاصية فإن هذه الصوامت تحتاج في نطقها إلى قوة من إخراج النفس أعظم من التي يتطلبها نطق الصوامت المجهورة أو الصوائت ، كذلك فإن نطق هذه الصوامت المهموسة يحتاج عادة إلى جهد عضوى أقوى من الذى يستدعيه نطق غيرها [1] .

ولعل في اعتماد هذه الصوامت المهموسة على الجهد العضوى وقوة النفس مايعطى إحساسا موسيقيا انفعاليا بمدى الجهد في معاناة التجربة .

اعتمد صلاح عبد الصبور على هذه الخاصية للموسيقى الصوتية إعتماداً كبيرا يمكن أن تؤكدها أى دراسة استقرائية تفصيلية ، بحيث إننا إذا أخذنا أى جزء من أى قصيدة من قصائده فسوف نراها مصداقا لما قلناه سابقا :

بالأمس في نومى رأيت الشيخ محى الدين

---

(١) د. محمود السعران: علم اللغة ، ١٦٤ .

مجذوب حارتى العجوز
وكان فى حياته يعاين الاله
تصورى ، ويجتلى سناه
وقال لى ... ونسهر المساء
مسافرين فى حديقة الصفاء
يكون مايكون فى مجالس السحر
فظن خيرا ، لاتسلنى عن خبر [١] .

فليس من شك فى أن القيام بعملية استقراء لهـذه الصوامت الاحتكاكية المهموسة في المقطوعة السابقة ، سترينا قدرة الشاعر الانفعالية علي اختيـاره اللاواعى للموسيقى الداخلية المعتمدة على مافى الألفاظ من خصائص صوتية خاصة بمكوناتها الحروفية .

كذلك اعتمد عبد الصبور فى صورته الموسيقية على التشكيل الصوتى (التنغيم) للتراكيب، فهو يستخدم درجات متفاوتة فى موسيقى الكلام وذلك للتعبير عن المشاعر والانفعالات الخاصة بموقف الشاعر ورؤيته .

وأول وسائل الشاعر لتحقيق هذا التشكيل اعتماده على التنويع فى عدد التفعيلات المستخدمة :

وتقودنا الذكرى الصموت إلى عميق نفوسنا الملأى
وتختلج الظلال

(١) رسالة الى صديقة . الناس فى بلادى 'الديوان' ص ٧٩ .

ونهيم فى كنا وكان
ويعود ذياك الزمان
ونروح فى استرخاءة الموجوع ننشد عمرنا فى ظله
يوما فيـوما

الصفحة الأولى
وكان مجيئه وعدا من الآجال ... الخ [١]

وإن كانت هذه الوسيلة قليلة الأهمية للموسيقى التعبيرية الداخلية التي تعتمد أكثر ماتعتمد على الإحساس بالدرجات الإنفعالية للصوت اللغوى — إلا أن الشاعر هنا يحاول أن يعيننا على تمثل الانفعالات الخاصة أثناء قراءة العمـل بكل مايمكن من وسائل يمكن أن تتعاون فى تشكيل أصوات كلماته على نحو يتناسب مع انفعالاته المثارة .

ومن هذه الوسائل كذلك اعتماد الشاعر على تنويع الأسلوب الصوتى فى شعره مابين خبرى واستفهامى وتقريرى وتأكيدى بالإثبات أو بالنفى، وتكرار أساليب وكلمات بعينها كما نرى فى هذا النص :

أين أعلق تذكاراتى ؟
والحائط منهـــار
أين أسمر حزنى ، شغفى

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص ٣٤٢ .

أفراحي ، ولهى ، لهفى
والحائط منهـار
ياأيتها الأمسية الصيفية
ردى عنى أنسام النسيان
أو فاعطيني صندوقا من كلمات
كي أخزن منه بعض المقتنيات
ياأســـفى .
هربت مقتنياتى كالطير الهيمان
تذكاراتى ارتفعت نحو الآفاق الغيمية
حبلا من دخان (١) .

* * *

وهكذا نرى أحد جوانب الصورة الموسيقية التعبيرية فى الشعر العـربى الحديث من خلال شاعر من شعرائها، هو صلاح عبد الصبور ، صورة موسيقية صوتية اعتمدت على الخصائص الصـوتية للحروف أولا ، وعلى التشكيل المنغم للألفاظ والتركيب ثانيا.

* * *

جانب آخر لموسيقى التعبير فى الشعر العربى الحديث تمثـل في الموسيقى التصويرية، سنراه من خلال شعر نزار قبانى .

---

(١) شجر الليل ، ص ١٥ - ١٦ .

فقد تميزت أشعار نزار قباني بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الإنفعالية التي يعبر عنها . وقد استطاع نزار هنا أن يتوسع في استخدام هذه الموسيقى التصويرية أكثر مما كانت عليه عند أبي ريشة ، وأبي شبكة وسعيد عقل .

ووصل نزار قباني قمة استخدامه لهذه الموسيقى في قصيدته سامبا التي حاول فيها أن يجعل أنغام الحروف وايقاعات الكلمات والجمل تنسجم مع الجو العام للرقصة التي نحس فيها بإيقاع الخطوات والموسيقى الراقصة وحركات الراقصين من خلال الصورة الموسيقية العامة للقصيدة :

تلك سامبـــــا
نقلة . . . ثم انحنـــاءة
فالمصابيح المضـــاءة
تختصـــــي
...
جريهـــــا
خطوات أربعـــا ......
أبدا ... تمضي معـــا ...
وتليهـــا
...
شبه غفـــوة
فيميل الراقصـــان
ويغيب الحاجبـــان
عبر نشـــوة (١)

---

(١) نزار قباني (سامبا) .

فني الارتكاز بالتاء والكاف في قوله تلك ، نحس دقة ايقاع البداية ، ثم تأتى كلمة ساميا بعدها بحركة السين المهموسة والمد بعدها ووقفة السكون عند الميم الشفهية ثم المد بعد الباء، لتعطى لنا إيقاع الحركة. بعدها يأتى الشاعر «بنقلة» وهى كلمة خالية من حروف المد إلى جانب قافها الساكنة، فنحس معها أن الحركة حركة سريعة حادة، يأتى بعدها العطف بثم ليعطى إحساسا بالتراخى الذى تعقبة «انحناءة» التى تحمل فى موسيقاها الصوتية معنى الانحناء المتمايل بتقابل مقاطعها الصوتية إنحى نا ءة . وعلى هذا النحو تمضي سائر القصيدة.

نحن هنا إذن أمام شاعر ينتقى — بلا وعى بالطبع – ألفاظا توازن موسيقاها حجم موصوفاتها باعتمادها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية ، وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية . وتتعاون هذه العناصر مجتمعة مع الوزن الخارجي وحركات القافية لتعطى لنا في النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالى ومثيراته الحسية .

يقول نزار قبانى فى المقطع الأول من القصيدة الشريرة.[١]

مطر ... مطر ... وصديقتها
معها ، ولتشرين نواح
والباب تئن مفاصله
ويعربد فيه المفتاح
شيء بينهما ...... يعرفه
اثنان ... أنا ، والمصباح
وحكاية حب ، لاتحكى
فى الحب ، يموت الإيضاح .

(١) قصائد من نزار قبانى ص ١٥٦ .

من القراءة الأولى لهذه المقطع سوف نحس فيه بإيقاعات نافرة قلقة مثارة ولهربة حادة. وسوف نقرأ فيه هذا المعنى، معنى القلق والتحفز المتوتر. وسنشعر معه بتوتر في انفعالاتنا واثارة غير عادية في حواسنا .

وإذا بحثنا عن عناصر ومكونات هذا التهييج الحسى، فسوف نراه أولا في استخدامه المزدوج لتفعلية المتدارك فاعلن في صيغتها الخببية المزحفة، فعْلن بتسكين العين وتحريكه، وهو ايقاع يستمد مقوماته من اسمه (الخبب) الذى هو نوع من العدو نظرا لما في هذا الايقاع من تدفق وسرعة. وسوف نراه ثانيا في اعتماد الشاعر على شكل من القافية المتتالية في تداخلها .

وسوف نراه ثالثا في اعتماد الشاعر على الكلمات ذات الدلالة الصوتية التى تتناسب وتوتر الانفعال الذى قارب أن يصل لدرجة الحصر ... مطر، مطر، نواح، تئن، مفاصله، يعربد المفتاح، المصباح . وسوف نراه كذلك في تلك القافية المنتهية بالهاء بعد المد فتكون بمثابة الفحيح الانفعالي الناجم عن حدة الانفعال المتوتر .

* * *

وهكذا يتضح لنا أن الشعر العربى الحديث في صورته الموسيقية يعتمد على الموسيقى التعبيرية أكثر من اعتماده على الموسيقى التركيبية .

حقيقة لم يلغ هذا الشعر الموسيقى التركيبة كلية باستثناء قصيدة النثر، وقد بدأ هذا في تجارب التفعيلة التى تحدثنا عنها، وفي تجارب القافية كذلك. وانتهينا من بحثنا حولها إلى أن هذا الشعر الجديد قد اعتمد فى موسيقاه التركيبية على وحدات موسيقية مكررة وإن لم تخضع في تكرارها لقاعدة تنظيمية، وعلى شكل كذلك من أشكال القافية .

ولكن الملاحظ — كما رأينا — أن هذا الشعر الجديد قد اتخذ من هذه الموسيقى التركيبية وسيلة من وسائل الموسيقى التعبيرية ، حينما ربط حركة الموسيقى فيها بالموقف النفسي الانفعالي للتجربة .

وهذا يوضح أهمية الموسيقى التعبيرية في القصيدة الشعرية الحديثة كإطار ملازم للتجربة الشعرية ومثير للانفعالات الخاصة بها .

وعلى هذا النحو تتضح لنا الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الحديثة كجانب من جوانب لغة القصيدة الشعرية ، على أنها صورة تركيبية تعبيرية ترتبط أوثق ارتباط بانفعال التجربة الشعرية .

الباب الرابع

التجربة البشرية

التجربة البشرية

المقصود بالتجربة البشرية هنا ، مضمون العمل الشعرى بما فيه من افكار وقضايا ومواقف ، وبما يشتمل عليه من رؤية ،خاصة كانت أم عامة . وبمعنى عام،فهى المحتوى البشرى الذى يحمل الانفعالات الشعرية فى صورتيها الخيالية والموسيقية ،ويصعدها حتى يصل معها إلى نهاية الانفعال فى لحظة إشباعه .

وتمثل التجربة البشرية بهذا المعنى الوجه الثالث للغة الشعر . فلا يستطيع الباحث من ثم أن يتجاهل الحديث عن التجربة البشرية فى العمل الشعرى حينما يريد أن يتحدث عن التجربة الشعرية كتجربة لغة ، أى حينما يريد أن يتحدث عن لغة الشعر . فلغة الشعر كما سبق ورأينا تشمل وحدة التمازج بين الرؤية البشرية والصور الشعرية والموسيقيه ، وهذه الوحدة المتمازجة هى التى تقودنا فى النهاية إلى الإحساس بالتجربة الشعرية كتجربة فنية ، تعتمدعلى طاقات اللغة الدلالية والايحائية والتعبيرية الموسيقية .

* * *

وإذا تتبعنا التجربة البشرية فى القصيدة العربية خلال دراسة تأريخية للشعر العربى فى عصوره المختلفة، فسوف نرى كيف اختلف مجال التناول فى التجربة البشرية تبعا لإختلاف مفهوم الشعر ووظيفته فى كل عصر من هذه العصور،أى تبعا لاختلاف الأطار الحضارى لكل عصر .

ففى ظل النظرة الكلاسيكية اهتم الشعر العربى بالتعبير عن الحياه العامة الظاهرة تعبيرا تسجيليا،لم يهتم بالحياة الخاصة الذاتية إلا فى نماذج قليلةاعتبرت فى عصرها ثورة وخروجا على المفهوم الشعرى كما حدث بالنسبة لرأى النقاد فى شعر أبى نواس و بشار .

وحينما أخذ المد الكلاسيكى ينحسر عن الحياة الفنية — فى أدبنا العربى — منذ نهاية الربع الأول من هذا القرن بدأت الدعوة الرومانسية تجربة ذاتية تهدف إلى التعبير عن الشخصيه الذاتيه ومشاعرها ووجـــدانها وأحاسيسها الخاصة.من خلال أزمة الإنسان الجديد الذى عاين الحياة كمشكلة فى كل وجه من وجوهها ، فعبرت عن الحب المحروم وعزلة الفرد عن المجتمع والبحث عن الأمان فى أحضان الطبيعة والوجدانيات القلقة،إلى آخر هذه الموضوعات التى حفلت بها أشعار الرومانسيين منذ البدايات عند العقاد والمازنى وشكرى حتى صالح جودت وأحمد رامى ومحمد حسن اسماعيل .

ولقد ظلت الحركة الرومانسية مسيطرة على الذوق الشعرى العـربى حتى الحرب العالمية الثانية التى فاجأت الحس العـربى وهو غارق فى رومانسية حالمة هاربة .

وانتهت الحرب الثانية وقد تمخضت — بالنسبة للعالم العربى — عن ثورات عديدة،اجتماعية وثقافية وسياسية وعسكرية ، أدت مجتمعة إلى وعى أكثر بقضية الفن والفنان ، وإلى إنغماس أشد من الفنان فى واقع مجتمعة ، فأصبح التعبير الفنى حصيلة التمازج الخلاق بين الوعى الذاتى والوعى الجماعى. وبالتالى حاول الشعر العربى الحديث أن يكون إيقاعا لهذه الثورات وتفجيرا

لرموزها الحضارية والإنسانية، وتجليا واضحا لحركة هذه الثورات وتناقضاتها واندفاعها الصارخ العنيف للتحقق والاستمرار[١] ، وأصبحت الصفة الرئيسية التى تلتصق بهذا الشعر كونه شعراً ثورياً فى شقيه السلبى والإيجابى . وأنه يحمل هما جمالياً ، وهما حياتياً [٢] ، فتكشف للشاعر موضـــوعات جديدة ضمن رؤيته الشعرية، نتيجة لمعيشته المتعمقة لوجوده الإنسانى الشامل، حيث لم يعد يقنع بالوجود المحلى الذى ينتمى إليه انتماء مباشرا . فقـد أدت ظروف الحرب وما نتج عنها، وسهولة الاتصال بالعالم، وشيوع الحضارة والمعـــارف الإنسانية وسهولة تحصيلها، إلى أن أصبح إنسان هذا العصر إنسانا لايعى كل محتويات عصره فحسب ، بل كل المنجزات البشرية على مستوياتها الاجتماعية والتاريخية والعلمية والسياسية والفنية . فانهماك الشاعر الحديث فى الاطـار الحضارى لعصره جعله يكتشف موضوعات جديدة غير مجرد التسجيل للظواهر المحلية أو التعبير عن الهموم الفردية الخاصة ، خاصة وأن فنان هـذا العصر نتيجة لأصالة رؤيته الشعرية وجديتها يحاول جاهدا أن يفهم أبعـــاد عصره وقيمه ومثله .

وهكذا تعددت وجوه الرؤية الشعرية واتسعت فى القصيدة العـربية الحديثة حيث استطاعت أطر الحياة العربية الحديثة ، الإجتماعية والسياسية والفكرية والدينية، أن تحقق تحررها واستقلالها ، وأن تعين بالتالى على اكتشاف الذات العربية وعلى قدرة هذه الذات على مواجهة نفسها والعالم من حولها ،

---

(١) أمطانيوس ميخائيل : دراسات فى الشعر العربى الحديث ص ١٠

(٢) عصام محفوظ . دفتر الثقافة العربية الحديثة ص ١٧ .

وتلى هذا مجموعة الثورات التى خاضتها الذات العربيةضد رواسب الماضي على المستوى السياسى والاجتماعى والثقافى ، وظهور مجموعة الحلول الاجتماعية والسياسية، كالحل الاشتراكى ومفهوم الحياد الايجابى والتعايش السلمى وكتلة عدم الإنحياز — كتأكيد للاحساس بالذات العربية من ناحية ، وللاحساس بالذات الجماعية من ناحية أخرى . وحول هذا يقول البياتى: «كان البحث عن الشكل الشعرى الذى لم أجده فى شعرنا القديم ، وكان التمرد الميتافيزيقى على الواقع جملة دون وضع بديل له ، والأشواق التى لا حصر لها ، والتطلع إلى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيدا عن الشعارات التى استهلكت . وكان هـذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع المزرى الذى تعيشه الجمـــاهير ،وإلى إكتشاف بؤسها المفزع . وهنا كان لابد من ضمور الباعث الميتافيزيقى فى نفسى ، ونمو الواقع الإجتماعى والسياسى ، وكان هذا النمو إنعكاسا وتفاعلا مع ما حدث فى المجتمع العربى ذاته من تحول إلى الثورة الإيجابية نفسها [١].

وهكذا نشأت فكرة الحرية والإلتزام والثورية فى الشعر العربى الحديث نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التى يعيشها وإدراكه لخطورة الدور الذى يقوم به إزاء هذه المشكلات ، فأصبح الشاعر العربى الحديث من ثم مطالباً من قبل التزامه بموقفه بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب وذلك من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة لها ، وإنخراطه فى هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة فى أغوارها والمسببة لوجودها [٢]» .

---

(١) مجلة الآداب البيروتية ، مارس ١٩٦٦ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص٣٧٤.

وضم هذا الإطار عددا كبيرا من الشعراء ، منهم من اتخذه مرحلة كالسياب، ومنهم من تناوله كموضوع من الموضوعات العديدة التى يتناولها كأحمد عبد المعطى حجازى وصلاح عبد الصبور وكيلانى سند وكمال عمار ومحمد ابراهيم أبو سنة ، ومنهم من جعله مداراً لرؤيته الشعرية كموقف خاص مثل البياتى وكاظم جواد وسعدى يوسف ومظفر النواب وشوقى بغدادى ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ومحمد مفتاح الفيتورى ومحى الدين فارس وصلاح أحمد إبراهيم والميدانى بن صالح وأحمد القديدى ومصطفى الحبيب بحرى .

وإلى جانب هذا الموقف الاجتماعى كشكل من أشكال التجربة البشرية فى الشعر العربى الحديث ، كان هناك الموقف الذاتى الذى جاء نتيجة مباشرة لاصطدام الذات بالوجود. فقد أدت الفلسفات العديدة والظروف التى مر بها المجتمع الإنسانى إلى أهمية اكتشافات علم النفس- منذ فرويد ويونج وبرجسون- فى زيادة الحاجة إلى إعادة إكتشاف هذه الذات ، وخاصة وأن الإنسان المعاصر قد استطاع نتيجة التطورات الاجتماعية أن يتخلص من سيطرة العقل الجماعى .

وحينما حاول الشاعر العربى الحديث كانسان معاصر أن يكون مخلصا لذاته ، اهتز أمامه النظام الخارجى واهتزت القيم والمعايير التقليدية [١] ، ومن ثم تولدت مشاعر ذاتية إلى جانب الموقف الإجتماعى كالحزن واللاانتماء والحسية الجمالية .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .

الفصل الأول

الموقف الاجتماعى

الموقف الاجتماعى

(١)

أدت ظروف الحياة العربية ومشكلاتها منذ بداية النصف الثانى من هـذا القرن وقبيله بقليل — كما ذكرنا من قبل — إلى زيادة إحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التى يعيشها وإدراكه لخطورة دوره فى مواجهة هذه المشكلات والتزامه بواقعه وقضايا شعبه .

فقد أعانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانيه فى العالم العربى على احداث تغيير فى الخط الفكرى الذى يسير فيه الأدب وكان من هذه الظروف اكتشاف الجماهير العربية حاجة أنظمة الحكم المحلية إلى التغيير من ناحية اتجاهاتها السياسة الاجتماعية باعتبارها أنظمة متعاونة مع الاستعمار فى معظمها ، ومنها إحساس هذه الجماهير بالتطلع إلى الاستقلال والحرية بعيدا عن أطماع العالمين الشرقى والغربى ، مما مهد بعد ذلك لقيام كتلة العالم الثالث ، ومنها إحساس هذه الجماهير بحاجتها إلى نوع جديد من الحياة القائمة على التغيير فى إطارها السياسى والاقتصادى والاجتماعى والفكرى وذلك بعد معاينة هذه الجماهير لما تمخضت عنه الحرب العالمية ، ومنها أيضا أن الحركة النقابية فى العالم كانت قد بدأت تحظى باهتمام كبير بين العمال (١) .

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة ' تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان ، ص ٢٨٩ .

لقد أدت هـذه الظروف إلى فتح المجال لنظرات ومواقف جديدة فسر الأدب من خلالها على أنه نقد للحياة وتفسير لها ، فالنقد يقتضي أولا الفهم، وهكذا صار الأديب مطالبا بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب مايكتب، وهو لن يستطيع فهمها إلا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة، وانخراطه في هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحيـاة وتفصيلاتها ، وحتى يقف فيهـــا على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارهـا والمسببة لوجودها (١) .

لقد أوضحت هذه الظروف ضرورة ارتباط الأدب بالعمـل الاجتماعي والسياسي كإتجاه من الفنان للارتباط بحركة التاريخ المعاصر في نموها المطرد ومن خلال هذا الارتباط تباين تعـامل هؤلاء الفنانين مع الواقع المتناول، وهو مالاحظه عدد من النقـاد المعاصرين، فيقرر الدكتور العشماوي أن هذه المرحلة من تاريخنا المعاصر قد أوضحت حتمية ارتباط الأدب بعـالم الفعل والسياسة ، وأن مجال التباين كان مايزال كبيراً بين شعراء هذه المرحلة في تناولهم للحياة . ويرجع الأستاذ الناقد هذا التباين إلى أن ، ثمة عوامل كثيرة تعمل في توجيه الأديب وتحديد المسلك الذى يسلكه في مجال انتاجه الأدبي ؛ عوامل تتصل بثقافة الأديب وروحه ومزاجه الفني ، بل وجهازه العصبي أيضـا (٢) .

---

(١) د. عز الدين اسماعيل الشعر العربي الحديث ، ص ٣٧٤ .
(٢) الادب وقيم الحياة المعاصرة ، ص ٢٠٧ .

فلا شك أن لهذا التباين الفردى آثاره فى موقف الشاعر الذى يتخذه من الواقع، مما تنتج عنه بالتبعية أشكال متعددة ، وإن جمعها إطار واحد من حيث وجود سمات مشتركة وخصائص أساسيه سائدة .

فشعراء مثل عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب (فى فترة من حياته) وكاظم جواد وسعدى يوسف ومظفر النواب وشوقى بغدادى وسليمان العيسى وفدوى طوقان وهارون هاشم رشيد ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وأحمد دحبور ومحمد القيسى ومعين بسيسو ، ومحمد مهدى المجذوب (فى نتاجه الأخير) ومحمد مفتاح الفيتورى ومحى الدين فارس وصلاح أحمـــد إبراهيم ومبارك حسن الخليفة وعبد الرحمن الشرقاوى وعامر بحيرى وعبده بدوى ومحمد مهران السيد ومحمد أبو سنه وكيلانى سند ، والميدانى بن صالح وأحمد القديدى ومنور صمادح ومصطفى بحرى وعمر السعيد الغربى . فشعراء مثل هؤلاء يصدرون فى نتاجهم من خلال إحساسهم بالوجدان الاجتماعى. إلا أن موقفهم مع هذا من هذا الوجدان قد تباين تبعا لاختلاف رؤيتهم للواقع الاجتماعى وتصورهم بالتالى لأبعاد الموقف الذى يصدرون عنه .

لقد نتج عن هذا التباين أن أخذ الموقف الإجتماعى شكل الثورة المتحمسة الإنفعالية عند سليمان العيسى ويوسف الخطيب ومحمـــود الفيتورى ومعين بسيسو .

أما عن شعراء المقاومة أمثال سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد، فقد اتخذ الموقف الاجتماعى إلى جانب الحماس الانفعالي شكلا ملتزما أكثر

تحديدا ، وقد تطور هذا الموقف من خلال موقف جدلى عند عبد الرحمن الشرقاوى ومحى الدين فارس وسعدى يوسف وأمل دنقل ووصل إلى شكله المتكامل فى الدعوة إلى الحرية الإجتماعية من خلال أعمال عبد الوهاب البياتى .

* * *

كانت بدايات هذا الموقف الاجتماعى بدايات انفعالية ثائرة نراها فى أعمال عدد لا بأس به من الشعراء العرب المعاصرين الذين اتخذوا من الانفعال الثائر أساس موقفهم الاجتماعى مثل كاظم جواد والعيسي ويوسف الخطيب وبسيسو وأغلب شعراء السودان الواقعيين كمبارك وحسن الخليفة ومحمد عثمان صالح .

لقد تحول الشعر لدى هؤلاء إلى تدفق غنائى صاخب وإلى حماس مندفع ثائر نراه،فى مثل قول مبارك حسن الخليفة :

أنا نمـــر
أنا الدماء تنهمر
أنا الخيول فى مسيرها
زمـــر
زمـــر (١)

---

(١) مبارك حسن الخليفة : ألحان قلبى ، ص ٧٥ .

ونراه كذلك فى « من أغانى الحربة » لكاظم جواد ، وفى أغانى أفريقيـا وعاشق من أفريقيا واذكرينى يأفريقيا للفيتورى . وتمثل أعمال الفيتورى فى الواقع هذا الموقف الانفعالى أبلغ تمثيل ، حيث تبدأ من غنـائية ثورية تتغنى بالكادحين (قصائد : مازلت أغنى ، حصاد شعب : عاشق من أفريقيا) وبالأبطال الثائرين (قصائد : لومومبا ، والشمس والقتلة ، ونكروما ، وإلى بن بيلا ورفاقه : ديوان عاشق من أفريقيا) ورسالة إلى جميلة ، ومقتـل السلطان تاج الدين : ديوان اذكرينى يأفريقيا) وتمتد خلال هذه الغنائية حتى تتحول إلى صراخ هستيرى فى حماسة المندفع [1] :

دمع وأفق ونار
والموت عريان ضائع
والشعب أعـــزل ...
شعبى هذا الجريح المصارع
رأيته وهو صدر عار
يسـد الشـــوارع

ومن خـلال هذا الموقف الانفعالى الثائر يندفع الشـاعر إلى إدانة أعداء التخلف والقهر الإجتماعى :

---

(١) رسالة الى الخرطوم : اذكرينى يا افريقيا ، ص ٦٨ .

الذين اغتصبوا عرضك مرة

حملوا عارك زهرة

عبثت أقدامهم فى حرماتك

رقصوا فوق رفاتك

شوهوا تاريخك العالى ، المهيب الكبرياء

أغرقوه بالدماء

سرقوا أثمن مايحمله صدرك ياأم بلادى[١]

كما اندفع إلى اظهار حركة المد الانفعالى للبروليتاريا الثائرة :

نحن الذين نرفع النيران للشمس

ونعدو للهزيمة [٢]

وقد اختلطت هذه الانفعالية الثائرة بواقعية ثورية متأثرة بدرجة أعلى من الوعى السياسي فى أعمال شعراء المقاومة ، التى انطلقت من مجرد هذه الانفعالية إلى التعبير عن « حركة القوى المتصارعه في الواقع العيانى المحدد فى

---

(١) عصر الميلاد : عاشق من افريقيا ص ١٧ - ١٨

(٢) الخطبة فى المدنية : اذكرينى ياأفريقيا ص ٩٢ .

ثورية تعبر عن نموها وصراعها واندفاعها وعن قضايا هذا النمو والصراع والاندفاع.»[١]

لقد استيقظ الوجدان العربى فجأة بعد الحرب العالمية الثانية على جرح هائل فى كبريائه ، فقد اغتصبت فلسطين وتشرد أهلها فى الداخل والخارج فى مأساة غير عادلة وغير عادية فى آن واحد ، وأصبح الإنسان العربى المشرد يواجه حاضرا رهيبا مليئا بالتعاسة خاليا من الاشراقات واندفع الجيل الأول لشعراء النكبة أمثال حسن البحيرى ومعين بسيسو وحناجاسر وهارون هاشم رشيد وإبراهيم طوقان ،من واقع احساسهم بخطورة المرحلة التى يعيشونها ، اندفع هذا الجيل فى حماسية ثائرة للبحث عن الرفض والثورة ، فيقول هارون هاشم رشيد على لسان لاجىء عربى مخاطبا ابنته :

فيصرخ سوف نرجعه
سنرجع ذلك الوطنا ...
فلن نرضى له بدلا
ولن نرضى له ثمنا
ولن يقتلنا جوع
ولن يرهقنا فقر

---

(١) ناجي علوش : مقدمة ديوان أحمد دحبور : حكاية الولد الفلسطيني ، ص٨ .

لنا أمل سيدفعنا
إذا مالوح الثأر
فصبرا يا ابنتى صبرا
غداة غد ... لناالنصر (١).

وهكذا ولد ايقاع مأساوى صارخ وحاد فى الوجدان العربى، لم يلبث أن تعددت أصواته فى شعر الجيل التالي سواء فى داخل الأرض المحتلة أو خارجها .

اتجهت أشعار المقاومة داخل إطار من الواقعية الثورية إلى حنين حزين وإحساس مأساوى سلبي عند فدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسى ومحمود درويش، فتحدثت سلمى الجيوسي وفدوى طوقان عن الأرض والشيخ العجوز وبيارات البرتقال، وعن الغربة والحنين إلى الأرض والأخ الشهيد، من خلال إحساس رومانسي بالحسرة والتوجع وصل إلى حد العويل المنتحب :

إنى من الأرض التى تمزقت
إنى من القـــوم الذين
من الجذور اقتلعوا ، من الجذور
وأصبحوا على مدارج الرياح
مبعثرين هاهنا وهاهنا —
لاينتمون

---
(١) مع الغرباء ص ١٥ .

إلى وطن (١)

* * *

أما محمود درويش فقد اتجه إلى تقديم مذكرات شعرية من خلال هذا الاطار الغنائى الحزين ، وتبرز أهمية هذه المذكرات الشعرية فى كونها تنفيسا إنسانيا لمرحلة الأزمة العربية :

سجـــل

أنا عربى

أنا اسم بلا لقب

... ...

أنا عربى

سلبت كروم أجدادى

وأرضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادى

ولم تترك لنـــا

ولكل أحفـــادى

سوى هذى الصخور

فهل ستأخـــذها

حكومتكم... كما قيلا، (٢)

---

(١) فدوى طوقان : أمام الباب المغلق ، ص ١٠

(٢) بطاقة هوية : أوراق الزيتون .

فقد أصبحت هوية الشاعر كعربى فقد كل شيء فى أرضه ، اسما بلالقب، ولم يعد له شىء أو حق فى هذه الأرض . لقد استطاع محمود درويش أن يسجل هذا الاحساس المأساوى وأن يبرزه كوثيقة إنسانية تفيض بالألم والحسرة والتوجع :

بطاقة التشريد في قبضتى
زيتونة سوداء
وهذا الوطن
مقصلة أعبد سكينها
إن تذبحونى ، لايقول الزمن :
رأيتكم :
وكالة الغوث لا
تسأل عن تاريخ موتى ، ولا
تغيرّ الغابة زيتونها
لانسقط الأشهر تشرينها[١]

ومحمود درويش فى تسجيله لهذا الاحساس المأساوى يتناوله من داخل اطاره الإنسانى ، إنه يريد أن يحيا وأن يعيش على أرضه ، وأن يصبح له الحق فى هذه الممارسة . أما قضية الحرب مهما كانت فهى وسيلة لزرع العداوة والموت ، وسيلة عمياء لاتفرق بين عربى ويهودى .

---

(١) حبيبتى تنهض من نومها ، ص ٩ .

وقصيدته كتابة على ضوء بندقية من ديوانه بنفس الاسم تعطى لنا صورة إنسانية صادقة لهذا الاحساس . لليهودية شوليت التى تنتظر صديقها العائد من الحرب على باب البار ، ولكنه لن يعود .. وتتذكر فى وقفتها يوم أن كان لها صديق عربى اسمه محمود وكيف كان هذا الصديق طيب القلب خجولا :

كان محمود صديقا طيب القلب
خجولا كان ، لايطلب منها
غير أن تفهم أن اللاجئين
أمة تشعر بالبرد
وبالشوق إلى أرض سليبة[١]

لقد اكتشفت شوليت اليهودية فى وقفتها المنتظرة من لن يأتى الحقيقة الإنسانية الهائلة التالية :

نحن فى المذياع أبطال
وفى التابوت أطفال
وفى البيت صور ...
ليتهم لم يكتبوا أسماءنا
فى الصفحة الأولى
فلن يولد حى من خبر[٢]

---

(١) ص ١٦
(٢) ص ٥٤

وهكذا قامت أشعار فدوى طوقان وسلمى الجيوسى ومحمود درويش، بدور المسجل لأزمة الإنسان العربي اللاجىء ، وإن كانت أشعار درويش أقل صراخا وأكثر تأملا من أشعار فدوى والجيوسي ، فقد استطاع محمود درويش أن يجعل المأساة داخل اطارها الانسانى وأكثر اقترابا من الإنسان المسحوق فى كل مكان .

وعندما استطاعت أشعار المقاومة أن تتلخص من صيغتها الوثائقية التسجيلية فى أشعار سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمد القيسي وأحمد دحبور ، استطاعت أن تحقق اقترابا أكثر من مفهوم الواقعية الثورية . فقد تمكن هؤلاء الشعراء من أن يكشفوا فى تناولهم لمأساة الواقع المحدد فردية البشر وتشابههم مع الآخرين، وذلك حينما تناولوا قضاياهم كقضايا إنسانية عامة، وحينما صوروا علاقاتهم الاجتماعية كعلاقات إنسانية عامة، وحينما صوروا الروابط التى تؤلف بينهم والقوى التى تسبب لهم الأضرار فى اطار الإنسانية، وبشكل عام حينما قدموا فنا واقعيا يمكن أن يقال عنه إنه يعكس تاريخ زمانه ويمنح الناس وعيا بالنسيج الأعرض للمجتمع الإنسانى الذى يعدون هم جزءا منه.(١)

فحينما يتناول محمد القيسي مأساته كلاجىء بلا وطن فى قصيدته «التطواف» مثلا، فإننا لا نرى فيها أثرا للمحلية بقدر ما نشعر فيها بإنسانية مأساة الطواف المنهزم .

يقول القيسى :

---

(١) يتفق هذا المفهوم للواقعية الثورية مع تعريف سيدنى فنكلشتين للواقعية : الواقعية فى الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد — ص ص ١١ — ١٢ .

وجهى يفقد فى التطواف كثيرا
وجهى كرة والعالم يلهو
وأضيـــــــــــــــع
من يملك منكم وجهه ؟
فليغرس فى عينى سبابته
من يملك منــــكم وجهه

— ٢ —

وجهى وطـــــــــــــــنى
يحفل بالمدن المهزومة ـ والرايات المنكسرة
وجهى زهره
يحمــــل أوراق كآبتى المستترة
يقطفها طفــــــــــــــل
يلقيها فى عرض الشارع
وأنا أركض عريانا جائع
يتقاسمنى البحر وشرفه منزلنا
وسؤلك يوقظ فى الصحراء
سؤلك يوقظ فى الصحراء[1]

---

(١) رياح عز الدين القسام، ص ٩٦

ويتحدث أحمد دحبور فى حكاية الولد الفلسطينى ، عن مأساة اللاجىء المعدم،فنجدها مأساة فى اطارها الإنسانى الشامل :

— جياع نحن ؟ ماذا يخسر الفقراء ؟
اعاشتهـــم
مخيمهـــم
أجبنا أنت ماذا يخسر الفقراء ؟
انخسر جوعنا والقيد
أتعلم أن هذا الكون لا يهتم بالشحاذ والبكاء؟[١]

وفى عمق إحساسه بالمأساة يهتف سميح القاسم :

لأننى مازلت ياحبيبتى
أؤمن فى فجيعتى
بالضوء ... بالإنسان .. بالحضارة[٢]

وهكذا تحول شعر المقاومة إلى احساس بالمسئولية الإنسانية . احساس أدرك شعراؤه أبعاد المسئولية الاجتماعية والسياسية والإنسانية ، فقد تحقق

---

(١) حكاية الولد الفلسطينى ، ص ١٠٦ .
(٢) أصوات من مدن بعيدة : ويكون أن يأتي طائر الرعد ، ص ٩ .

فى مفهومهم أهم عوامل الواقعية الثورية ،من معرفة تامة بقوى الواقع واتجاه التقدم ، ومن الالتزام بالقضية وتبنيهـا وممارستها[١] بحيث أصبحت الحركة الاجتماعية بجميع أبعادها هى جوهر ذلك العمل الفنى كما سيتضح أكثر من خلال الموقف الجدلى بين الموجودات الواقعية وبين ارادة التحول والتغيير، كما سنرى فى أعمال الشرقاوى ومحى الدين فارس وغيرهما .

٭ ٭ ٭

يقول عبد الرحمن الشرقاوى فى قصيدته « رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى»: إننا لانريد سوى أن نمارس معنى الحياة .

ونعمل كي يتساوى الجميع [٢] .

وعبارة الشرقاوى هذه تلخيص الموقف الجدلى الذى قام بين الارادة والواقع . لقد أراد الشرقاوى ومحى الدين فارس ومحى الدين خريف والميدانى بن صالح وسعدى يوسف وأمل دنقل من خلال موقفهم الجدلى بين ارادة التغيير والظروف الاجتماعية المدانة ،أن يبرز شعرهم أولا كقيمة وثائقية إنسانية تدين الواقع الاجتماعى بكل مافيه من قهر وتخلف وانهزامية، يسجل فيها الميدانى بن صالح أن :

---

(١) ناجى علوش : مقدمة ديوان دحبور حكاية الولد الفلسطينى ص٨

(٢) رسالة من أب مصرى وقصائد أخرى ص ١٢

الشرق يغمره الظلام
عــامـــا فعـــام
والقـوم أشلاء نيـام
وسط الكهوف وتحت أقبية الخيام
والقوم أنصاب يعفرها الغبار
بمتاحف التاريخ جائمة تزار
جثث محنطة ، تماثيل ، قبور (١)

ويسجل أمل دنقل فى بكائيته بين يدى زرقاء اليمامة (٢) موقف الادانة من خلال استغلاله لشخصية العرافة المتمثلة فى زرقاء اليمامة كممثلة لموقف الذين حاولوا الالفات إلى خطر الاندحار قبل وقوعه لتداركه فسفهوا وعوقبوا ، كما استغل شخصية عنترة العبسى كممثلة للانسان العربى الكادح الذليل عبد السادة الذين حرموه كل شيء وحملوه مع هذا مسئولية الحماية والدفاع بلا مقابل . ومن خلال استخدام الشاعر لنبؤة العرافة وجهد العبد ، تتحول القصيدة إلى أروع شهادة ادانة قدمها شاعر عربى حديث :

جئت اليك ... مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء (٣)

---

(١) الليل والطريق ص ص ١٣ ـــ ١٤
(٢) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ٢٥
(٣) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ٢٥

وتكثر الأسئلة في حلق الشاعر ، عن ساعده المقطوع الممسك بالراية المنكسة ، وشهداء اللامبرر ، أطفال في خوذات ملقاة في الصحراء ، وجاره الذى تثقب رأسه الرصاصة وهو يهم بارتشاف الماء ووقفته العزلاء بين السيف والجدار ، وصرخة المرأة بين السبى والفرار . . .

... كيف استطاع أن يحمل هذا العار ، وأن يمشى به دون أن يقتل نفسه ودون أن ينهار[1] لقد تعرى كإنسان ، وأصبح مهانا جريحا :

تكلمـــى ... لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفى عورتى ... ولا الجدران
ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدهـا
ولا احتمائى فى سحائب الدخـــان[2]

والشاعر فى موقعه هذا لايحمل الآخر وحده تبعية النتائج ، فهو أيضا مسئول بموقفه الأخرس عن هذه النتائج بالطريقة التى وصلت اليها .

.. فقد سكت سنة فسنة
لكى أنال فضـــلة الأمان
قيـــل لى أخـــرس ،
فخرست..وعميت..وائتممت بالخصيان؟
ظللت فى عبيد عبس أحرس القطعان
أجـــتز صوفهـــا
أرد نوقهـــا
أنام فى حظائر النسيان[3]

---

(١) صص ٢٥ - ٢٦
(٢) ص ٢٧
(٣) ص ٢٨

وموقف السلبية هذا وما نتج عنه من خسائر على المستويين الذاتى والجماعى هو مايلح على سعدى يوسف خاصة فى ديوانه «الاخضر بن يوسف ومشاغله» فتراه يقول فى قصيدته عبور الوادى الكبير[١] .

وها نحن بين المدى والسماء وحيدين
ياأرضنا المشتراه المباعة ، والمشتراه المباعة ، ثانية
أنت ياوجه من يتذكر منا شهادة ميلاده :
بعدنا عن النخل.

لقد استطاع أمل دنقل وسعدى يوسف أن يلخصا مأساة الجيل والواقع من خلال موقفهم المثقل بحس شهادة العائش قلب الواقع بمسئولية كاملة .

وتمثل شهادة الإدانة هذه إحدى وجهى الموقف الجدلى . أما الوجه الآخر فهو البحث عن إرادة التغيير فى التجربة الإنسانية الإجتماعية وفى ممارسة معنى الحياة كما تتبدى فى ديوان من أب مصرى للشرقاوى ، وحامل المصابيح لمحى الدين خريف والطـين والأظافر لمحى الدين فارس . حيث يصبح الوجـود الإنسانى من أجل رسم لوحات السلام الأخضر ليصبح الوجود غنوة تموج بالتعبير ، حيث تلتقى الدموع بالدموع والجراح بالجراح ويلتقى الإنسـان بالإنسان فى عناق[٢] وحيث ينشر التعاطف الاجتماعى الحب على كل شىء :

---

(١) الأخضر بن يوسف ومشاغله .
(٢) محى الدين فارس ' السلام الأخضر : الطين والأظافر ص١٩ .

لو ترى أحمد في ثوب جديد
خاطه قبل انتهاء الموسم
وصغار الحى يمشون بألوان الورود
والزغاريد على كل فم
لعرفت الحب
من يبذره حبا ومن يحصده في زحمة العمر سنابل[1]

وحيث تصبح المسئولية مسئولية الإرادة الواعية القادرة على التحويل والانجاز. فيصيح عبد الرحمن الشرقاوى :

ستحيا ابنتى فى ظلال السلام ، وتنعم باللعب الوافرة
تمارس كل حقوق الحياة ، حقوق طفولتها الزاهرة

...

فان تملكوا الذرة المفنية
فانا لنمتلك التضحية
ونمتلك الذرة البانية
ونملك طاقاتنا كلها ونملك أيامنا الباقية[2]

---

(١) محى الدين خريف ' مذكرات أبى المهاجر ، حامل المصابيح ' ص ٤٤ — ٤٥
(٢) من أب مصرى وقصائد أخرى ' ص ٢٩ .

هذا وقد استطاع لهذا الموقف الجدلى بين إرادة التغيير وعوامل القهر والتخلف أن يرهص بموقف الحرية الاجتماعية كوسيلة لاستمرار فعالية الوجود الإنسانى على النحو الذى ستوضحه لنا أعمال البياتى الشعرية .

* * *

فعبد الوهاب البياتى يعتبر أنضج شعراء الموقف الاجتماعى ، حيث استطاع أن يجتاز مرحلة الانفعال فى أعماله الأولى: فى ملائكة وشياطين ١٩٥٠ وأباريق مهشمة ١٩٥٤ والمجد للأطفال والزيتون ١٩٥٦ وأشعار فى المنفى ١٩٥٧ وأشعار فى المنفى ١٩٥٧ وعشرين قصيدة من برلين ١٩٥٩ وكلمات لا تموت ١٩٦٠ والنار والكلمات ١٩٦٤ .

اجتاز البياتى خلال هذه الأعمال مرحلة الانفعال بالثورة أو بالكفاح، واستطاع منذ ديوانه النار والكلمات ١٩٦٤ أن يحدد أبعادا فكرية لثورته وجهاده ، وبالتالي فإنه أقدر الشعراء الواقعيين على إعطاء موقف أيدلوجي محدد . خاصة وإن أعماله الأغزر تمكننا من استجلاء هذا الموقف بوضوح أكثر مما يمكن معرفته من خلال أعمال أيدلوجيين آخرين مثل كاظم جواد والشرقاوى وبغدادى والخطيب .

من البداية سنرى أنفسنا أمام شاعر إنسان يتحسس أوضاع البشرية ومنغصاتها وما تتمخض عنه من مأساة إنسانية هائلة :

أحس بالإنسان

دبا يحشى رأسه بالقش والدخان
يباع بالمجـــان
يحب بالمجـــان
يقتل بالمجـــان
يموت بالمجـــان
أحسه استحال خرقة على طاولة فى حان
يمسح فيه أيما شيء ، أحس آه بالإنسان
يركع فى مزبلة التاريخ ، فى قاذورة النسيان (١)

ويقف البياتى من هذه المأساه قلقا لما ينتج عنها من هزائم إنسانية (٢)

ماأوحش الليل إذا ماانطفأ المصباح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب
وصائدوا الذباب
وخربت حديقة الصباح
السحب السوداء والأمطار والرياح

ولكنه لايلبث أن يتغلغل المأساة بعثوره على محوريهـا الموت والحرية ،
الموت يعنى لدى الشاعر استلاب أروع مافى الوجود ، ولذلك فالحـرية تعنى

---

(١) إلى مالك حداد : قصائد ص ١٢ .
(١) رحلة حول الكلمات : سفر الفقر والثورة .

لديه الحياة ، أن نفكر أحرارا طلقاء فى كل المشاكل حتى مشكلة الموت .

البياتى يكره الموت لأنه ببساطة شديدة يحب الحياة ، الأرض ، والنبع والشروق والمغيب والربيع والأطفال :

فى وهج العتمة
فى القمــــة
ماأجمل أن توقد شمعة
فى الظلمـــات
أن نحيا فى فرحة
والعالم يولد فى لمحة
فى غنوة
صادقة حلوة [١]

هكذا اندفع البياتى من خلال احساسه بوحدة إنسانية شاملة يدعو إلى الحياة،وإلى الانخراط وسط الملايين التى تقاتل من أجل غد الإنسان :

إنى لأومن فى غد الإنسان فى نهر الحياة
فلسوف يكتسح التفاهات الصغيرة والسدود
ولسوف ينتصر الغداة
إنسان عالمنا الجديد
على المذابح والخرائب والوباء
إنى لأومن ... رغم موتى فى المساء

(١) صيحات الفقراء : أشعار فى المنفى ، ص ٥٧ .

صديان فى صمت المصح ، بلاصديق

و بلا يد تحنو على ولا رحيق

إنى لاؤمن ، أيها الموت العنيد

بالفكر يعمر أرضنا الذهبية الخضراء ، بالفكر الجديد،[١]

اندفع البياتى من هذا المنطلق يبحث عن مادة شعره فى كل مايعصف بحياة الناس حوله وإلى التغنى بالمناضلين الشرفاء ، بناظم حكمت[٢] وبغابريل وعمال مارسليا الصغار.[٣] والبياتى فى غنائه هذا مؤمن بقدرة الكلمة على تحويل الكون و بنائه وصياغته :

أيها الحرف الذى علمنى حب الحياة

أيها الحرف الآله

آه لاتطفىء مصابيحك آه

كل ما أكتبه محض صلاة

لك ، للعالم ، ما أكتبه

محض صلاة

وسلاح فى يدى ضد السلاطين وأحفاد الغزاة[٤]

---

(١) مذكرات رجل مسلول ، المجد للأطفال والزيتون ، ص ٤٣ .

(٢) مرثية الى ناظم حكمت : قصائد .

(٣) ديوان المجد للأطفال والزيتون .

(٤) الحرف العائد : قصائد ، ص ٣٩.

على أن الموت وإن كان شيئا كريها لأنه يحيل وجودنا في لحظة إلى إحساس مقلق، تأتى خطورته من ناحية ارتباطه بحياة هى الموت. وهذه الحياة كما يراها البياتى هى حياة الفقر والعبودية التى تفقدنا القدرة على تخطيط مصائرنا واختيارها .

الملايين التى تبكى

تفـــــنى

تتـــــألم ,

تحت شمس الليل باللقمة تحلم[1]

والفقر والقهر الاجتماعى هما المحرك الأساسى للثورات الاجتماعية، ولهذا يتمرد عليها كظواهر غير إنسانية لاسبيل إلى التغلب عليها إلا بتحقيق الحرية التى ينطلق منها الإنسان إلى التحرر والاختيار :

الليل فى كل مكان، وأنا انتظر الإشارة

أيتهـا الحجـــــارة

تكسرى ، تطايرى ، تقمصى العبارة

واندلعى شراره

تحرق نيسابور

تغسل وجهها البليد الشاحب المقهور[2]

وتتحقق المعجزة ، معجزة الإنسان، سيد مصيره، بأن يتحدى كل شيء حتى الموت من أجل انتصار الحياة :

---

(١) أحزان البنفسج: أشعار فى المنفى ص ، ٦ .

(٢) الليل فى كل مكان : الذي يأتي ولا يأتي ' ص٤٨ .

معجزة الإنسان أن يموت واقفا ، وعيناه إلى النجوم
وأنفـــــــه مرفوع
إن مات أو أودت به حرائق الأعداء .
وأن يضيء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم
وأن يكون سيد المصير .(١)

ومع ايقاع الحرية والحياة يؤمن البياتى بالإنسان الذى يتحول إلى زهرة تلد الحب والفرح وتخضوضر مع العمل والتضحية ، وتموت عندما تشعر أن دورها على مسرح الحياة قد انتهى،وأن واجبها أن تموت لكى يحيا الآخرون الذين ناضلت من أجلهم وحققت سعادتها وغبطتها القصوى من خلال وجودها معهم وتعاونهم سوية على تحقيق أحلامهم ومتطلباتهم البشرية(٢).

الحرية إذن لدى البياتى هى أساس أيدلوجيته الفكرية . إن على الإنسان أن يتحرر أولا ، وبعدها سوف يتمكن من أن يحقق لنفسه وللآخرين أمل الإنسانية فى الدفء والخصوبة :

حيث تنشق البذور
ترضع الدفء ، من الأعماق ، تمتد جذور
لتعيد الدم للنبع وماء النهر للبحر الكبير
والفراشات إلى حقل الورود. (٣)

والبياتى لايقتنع بتناول مفهوم الحرية من خلال الواقع المعاش ، بل إنه

---

(١) العودة من بابل : الذى يأتى ولا يأتى ، ص ٣١.
(٢) امطانيوس ميخائيل : دراسات فى الشعر العربى الحديث ، ص ص ٢٣٩ - ٢٤٠.
(٣) قصائد حب إلى عشتار : الكتابة على الطين ، ص ١٢٨.

فى محاولة واعية لتوسيع أفق الرؤية يسترجع المواقف المأسوية فى التاريخ. إن عزلة أبى العلاء[١] قد امتدت فى الوجدان العربى خلال عصور الانحطاط، وأصبحت رمزا للمحنة الانخذال، على حين تمكن المعرى من أن يحيا فى عزلته الميتافيزيقية تجربة الرائى المتشوف :

كان زمانا داعرا ياسيدى، كان بلاضفاف
الشعراء غرقوا فيه، وما كانوا سوى خراف
وكنت أنت بينهم عراف
وكنت فى مأدبة اللئام
شاهد عصر ساده الظلام

والبياتى هنا حينما يعمد إلى استحضار صوت المعرى أو المتنبى أو الخيام، فهو لايهتم كثيرا بمعاينة الشخصية التاريخيه، بقدر اهتمامه بالشعور بها وبقدر أن تصبح الشخصية صوتا له من خلال البعد التاريخى، فيصبح المعرى هنا المعرى البياتى، والمتنبى البياتى وهكذا. ولهذا يعمد البياتى إلى تأكيد الصمود تجاه الانسحاق والهزيمة بعد تناوله لما يمكن أن يعكس أزمة الصراع بين الفرد والجماعة خلال البعد التاريخى فيقول فى نهاية قصيدته موعد فى المعرة - أشعار فى المنفى - معقبا على موقف المعرى :

صاح إنا لم نعد مخلب هر
لم تعد أشعارنا
مخــــدع عهر

---

(١) محنة أبى العلاء : سفر الفقر والثورة . وموعد فى المعرة : أشعار فى المنفى .

للسلاطين ، ولا باقات زهر
لم نعد محض نفايات وصفر
نعصر الخمر إلى الأرباب من دهر لدهر
يارهين المحبسين
قم تر الأرض تغنى ، والسماء
وردة حمراء والريح غناء
قم تر الأفق مشاعل
وملايين المساكين تقاتل
فى الدجى من أجل أن تطلع شمس

* * *

وهكذا تطور الموقف الاجتماعى فى القصيدة العربية الحديثة من مجرد الانفعالات الحماسية الثائرة المندفعة فى أعمال الفيتورى وكاظم جواد ومبارك حسن الخليفة حتى وصل إلى تحقيق موقف أيدلوجى واضح يعتمد على الحرية الاجتماعية فى أعمال البياتى .

وخلال هذه المرحلة ترددت أعمال شعراء المقاومة كمحمود درويش وتوفيق زياد ومحمد القيسى وسميح القاسم، وشعراء الموقف الجدلى كعبد الرحمن الشرقاوى ومحى الدين فارس ومحى الدين خريف وسعدى يوسف وأمل دنقل، ترددت هذه الأعمال بين الإنفعاليه الثائرة ـ خاصة فى تيار المقاومة ـ وبين محاولة الاقتراب نحو الأيدلوجية من خلال الصراع بين الوجود وإرادة التحول والتغيير .

الفصل الثانى

الموقف الذاتى

الموقف الذاتى

رأينا من قبل كيف أن تعدد وجوه الرؤية الشعرية كان من أهم ماتميزت به القصيدة العربية الحديثة،وتحدثنا عن الموقف الاجتماعى فى الشعر العربى منذ النصف الأخير من هذا القرن كوجه من وجوه هذه الرؤية الشعرية المتعددة، وقلنا إن نفس الظروف التى أدت إلى الموقف الاجتماعى تقريبا قد قادت عدد من الشعراء العرب إلى موقف آخر نستطيع أن نطلق عليه الموقف الذاتى ، لأنه فى الواقع تعبير عن الذات أكثر من كونه تعبيرا عن الواقع،رغم مايتضمنه من وجهات نظر خاصة الذات من الوجود الواقعى .

وبالرغم من تعدد واختلاف المشاعر داخل هذا الموقف الذاتى فى الشعر العربى الحديث،نتيجة للاختلافات الفردية التى رأينا شيئا منها بصدد الحديث عن الموقف الاجتماعى ، بالرغم من هذا التعدد فقد رأيناها تجتمع فى مظاهر ثلاثة هى:مشاعر الحزن ومشاعر اللامنتمى ومشاعر الحسية الجمالية فى تجربة الحب والجنس .

* * *

فقد سيطر الاحساس بالحزن على أعمال عديدة ربما كأثر مشبق من الآثار الرومانسية، إلى جانب أن البدايات بالنسبة لأغلب الفنانين تأتى مصطبغة بصبغة رومانسية حزينة،على أننا لم نهتم فى رصدنا للظاهرة إلا بهؤلاء الشعراء الذين أخذوا من الحزن هما حياتيا سيطر على تجربتهم الشعرية كلها كنازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد أبو سنة وبدر شاكر السياب .

أما تجربة اللامنتمى فقد ضمت عدداً كبيراً من الشعراء مثل بلندر الحيدرى وعلى أحمد سعيد (أدونيس) وعلى الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد عفيفى مطر وخليل حاوى ومحمد الماغوط .

وربما بدا شيء من التشابه بين مشاعر الحزن ومشاعر اللامنتمى ، ولكن الواقع — كما سيتضح — أن بينهما اختلافا شاسعا . فمع أن مسببات الحزن وعدم الانتماء ترجع إلى موقف الذات من الوجود الخارجى ، إلا أننا — كما سنرى خلال الحديث عنها — سنرى الحزين يعيش تجربة حزنة داخل تعامله مع الواقع ، فهو لم يرفضه ولا يفكر في هذا مطلقا ، وبالتالى يقبله قبولا حزينا بلا تمرد ، ولكنه يمارس تجربة الذات مع الواقع من خلال احساس سائد بالحزن . وهذا بعكس اللامنتمى الذى انطلق من رفضه لكل المعطيات الخارجية وحاول أن يبحث عن حل لذاته فى ذاته . أما المظهر الثالث لهذا الموقف الذاتى فهو مايمكن أن نسميه بالحسية الجمالية فى تجارب الحب والجنس عند الياس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قبانى ورضوان الشهال ومحمود السيد وعبد الخالق فريد .

لقد اعتبر هؤلاء الشعراء — خاصة نزار قبانى — الحب والجنس كتجارب حسية جمالية ضرورة للحياة فى مواجهة الذات لها ، ضرورة يستطيع بها الفنان أن يحطم الروتين اليومى الجاهز ، فخاضوا هذه التجربة البشرية إيمانا منهم بقدرتها على أن تعطى للحياة معنى وللذات معنى وأهمية ، وذلك من خلال لحظات السعادة والنشوة التى يمكن العثور عليها فى تلك التجربة .

أولا : مشاعر الحزن فى الشعر العربى الحديث

أمتلأ الشعر العربى منذ عصوره الكلاسيكية الأولى بأشعار الحزن ، فاعتبرت موضوعا من الموضوعات الشعرية فيما عرف بالرثاء، واستطاع الشاعر العربى الحديث خلال الفترة الرومانسية أن يجعل من الحزن احساسا مصاحبا فى أغلب موضوعاته الشعرية لاهتمامه أكثر بالتجربة الذاتية، فشاع فى شعرهم رنات الأسى والحسرة والأنين والشكوى ، ولكن استخدام الرومانسيين لهذه النغمات الحزينة لم يكن يمثل موقفا خاصا أو رؤية لها أبعادها بما تملكه من شمولية كونية مثلا ، وانما سيطر على استخدام الرومانسيين فى أعمالهم طابع الاحساس المتناثر المبعثر والهموم الخاصة والرؤية ذات الوجه الواحد فى محدوديتها .

فقد كان اهتمامهم بالحزن اهتماما بظواهر الأمور،فحوت أشعارهم عبارات الشكوى والأنين والمساء والسحب القاتمة وصروف الدهر والموت ، وبعض المواقف التى يمكن أن تثير شيئا من الأحزان الخاصة كجفاء المحب والبعد عن الوطن والشوق اليه ورثاء صديق مات وغيرها .

ولا يزال لهذه الانطباعات الرمانسية أثرها لدى المعاصرين الذين لم يتجاوزوا فى تعبيرهم هذه المرحلة ككمال نشأت وفوزى العنتيل ومازن النقيب وفتحى سعيد .

أما الحزن كظاهرة فكرية ترتكز على مواقف ذات فلسفات محددة فلم يعرفه الشعر العربى إلا منذ تجارب الشعر الجديد مع بداية النصف الثانى من

هذا القرن ، فقد كان حزناجديدا اعتمد على ادراك الانسان لمأساة الوجود ككل ، ومسأة وجوده داخل هذا الوجود ، وكانت ظروف وجوده آنذاك مهيأة لأن تحيا تجربة حزن هائلة فقد انتهت نكبة فلسطين ١٩٤٨ عن عالم عربى يواجه لأول مرة تقريبا فجيعته الحقيقة وأبعاد هذه الفجيعة . وكانت الفجيعة الحقيقية فى مواجهته لقصوره الذاتى وافلاس قيمة المتداولة . وإذا كان الانسان العربى قد حاول — كما رأينا — فى مواجهته لهذه الفجيعة أن يبحث عن الحلول فى الموقف الاجتماعى فان هذه الفجيعة من ناحية أخرى كانت سببا هاما فى احساسه العميق بالحزن كنتيجة مباشرة لما أصابه .

وليس من شك فى أن الشاعر العربى الحديث قد تأثر بعوامل أخرى إلى جانب هذا السبب العربى أدت إلى شيوع ظاهره الحزن فى القصيدة العربية الحديثة، ولعل أهم هذه العوامل احساسه الانسانى بمحنه الذات الانسانية فى العصر الحاضر التى قامت على مشاعر من الغربة والضياع والتمزق، لعجزها عن الملائمة بين منطقها ومنطق الوجود الخارجي ولاحساسها بالضآلة فى هذا الوجود اللامتناهى ، وبأن ماينتظم هذا الكون فى النهاية رغم الاكتشافات والمنجزات المادية قانون غير منطقى .

لقد أدى تعارض الوجوه المرئية على هذا النحو إلى احساس الفنان المعاصر بالتعارض المحزن بين عالمين هما فى ظاهر الأمر وفى الحقيقية لابد أن يكونا عالما واحداً .(١)

يضاف إلى ماسبق تأثر الشعر العربى الحديث بالنزعة الحزينة فى أحزان

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى الحديث ص ٣٥

الشاعر الأوربى الذى كان أكثر منه معاينة لطغيان الحضارة المادية وخاصة كما تبدت فى أشعار اليوت وفى الأدب الوجودى .

وحينما انتشرت مشاعر الحزن فى الشعر العربى الحديث بعد الفترة الرومانسية مباشرة وفى أوائل العقد الخامس — وقبيله — من هذا القرن كانت متأثرة إلى حد ما بما شاع من مظاهر الحزن فى الحركة الرومانسية، وظهر هذا جليا فى أعمال نازك الملائكة وملك عبد العزيز، ولم يلبث الحزن أن أصبح ظاهرة شائعة فى القصيدة العربية الحديثة فاتسع مجال رؤيته واكتسب نوعا من الشمول وأصبح له العديد من المحاور التى تشكل كل منها مظهرا من مظاهر هذه المشاعر الحزينة فى القصيدة العربية الحديثة ، فاستطاع صلاح عبد الصبور أن يعبر بالحزن عن تجربة الغربة والبحث عن المثل التى عاشها ، واستطاع أحمد عبد المعطى حجازى ومحمد مهران السيد ومسلم الجابرى أن يؤكدوا مشاعرهم الحزينة من خلال محاصرة المدينة واحساس الذات بالغربة داخلها ، ووصل الحزن قمته المأساوية فى الشعر العربى الحديث فى احساس بدر السياب بالموت.

* * *

وأول مظهر من مظاهر الحزن يقابلنا فى الشعر العربى المعاصر ، هو ذلك الحزن الرومانسي الذى نراه فى أعمال نازك الملائكة وملك عبد العزيز .

فقد اعتمدت هذه الاعمال على اليأس والكآبة الحزينة الناتجين عن الاحساس بعدم التوازن النفسي بين الذات وبين الواقع الخارجى للفشل فى تحقيق مثاليات الذات فى ظروف هذا الواقع .

والذات تسأل من أنــا .
أنا مثلها حيرى أحدق فى ظلام
لاشـــىء يمنحـــنى الســلام
أبقى أسائل والجـــواب
سيظل يحجبه ســــــراب
وأظــــــل أحسبه دنــا
فاذا وصلت اليه ذاب .[1]

فسادت أشعارها رنات الحزن المتشائمة التى تشى بنوع من العزلة الروحية والاستغراق فى التفكير الذاتى المنطوى ؛ فتهمس ملك عبد العزيز « للحزن فى قلبى بذر غائر »[2] وتتساءل نازك عن مصدر الألم فى قصيدتها خمس أغان للالم فتقول :

من أين يأتينــــــــــا الالم
من أين يأتينــــــــــا
آخـى رؤانــا مـن قـــدم
ورعى قوانينـــــــــا
انــا له عطـــش وفـــم
يحيــــــــــا ويسقينا[3]

(١) نازك الملائكة : أنا « وشظايا ورماد » ص ١١٥
(٢) لحظة الحصول « بحر الصمت » ص ٨٤
(٣) شجرة القمر ص٥٣

سيطرت على هذه الاعمال الشعرية غنائية حزينة على نحو مارأيناه امتلأت بالفاظ الأسى والكآبة والخوف والموت الذى يقضى على كل شيء والامنيات التى لم تتحقق والبحث عن الآمال :

جسدى فى الألم . خاطرى فى القيود

بين همس العـــدم وصراخ الوجود(١)

فقد استخدما الحزن كشحنات نفسية كئيبة لمواجهة الواقع وكتبريرات خيالية فى مواجهة تجربة الفشل المعاشه ، ولهذا اشتملت أعمالهما مع الاحزان والكآبة على رحلات وهمية للبحث عن عوالم مثالية كيوتبيا نازك الملائكة الضائعة (٢) التى تقول فيها :

سأبقى تجاذبنى الأمنيات إلى الافق السرمدى البعيد

وأحلم أحـلم لا أستفيق إلا لأحلم حلماً جديد

وتظل الشاعرة فى قصيدتها فى انتظار جنتها الضائعة حتى الموت :

وحين أموت ... أموت وقلبى على موعد مع يوتوبيا .

وتظل هذه الاحلام جنبا إلى جنب مع الكآبة والحزن واليأس والقلق ورثاء النفس الذى يصل أحيانا إلى تمنى الموت نتيجة الاحساس بأن كل شىء شىء حتى السعادة لايدوم :

---

(١) نازك الملائكة . جحود ، شظايا ورماد ص٨٩

(٢) شظايا ورماد ص ٣٥

لاشيء يبقى ... منجل الزمان

معجل ، يحصد نبت عشبنا الطرير

. . .

ياصاحبى لاتغرق اللحظة في بحر الأسى

لقد وجدنا . . فلتضع ساعتنا (١)

وهكذا لم تستطع مشاعر الحزن هنا أن تشكل موقفاله أبعاده ومقوماته، وإنما هى أحساسيس خاصة متناثرة تأثرت إلى حد كبير بمشاعر الحزن التى انتشرت فى أعمال الرومانسين السابقين أمثال على محمود طه والهمشرى وابراهيم ناجى .

. . .

وجه آخر من وجوه مشاعر الحزن فى الشعر العربى المعاصر ، نراه فى رحلة صلاح عبد الصبور للبحث عن الذات ، نتيجة لاحساسه بالضياع وفشله فى تحقيق هذه الذات .

وصلاح عبد الصبور واحد من الجيل الذى عاش وسط الانذهال والحزن والرتابة خلال مرحلة التمزق العميق والتناقض بين معطيات التراث المقدسة وثورة الجيل المتمرد المهزوم (٢)... إنه واحد من هذا الجيل الذى عايش بداية مرحلة التوتر بين الذات والوجود فى المجتمع العربى ومانتج عنها من هموم فردية وجماعية.

---

(١) ملك عبد العزيز ، لحظة المصول ، بحر الصمت ص ٨٤

(٢) امطانيوس ميخائيل : دراسات فى الشعر العربى الحديث ص١٩٨

لقد تمثلت هذه المحنة عند صلاح عبد الصبور في رؤية ذاتية ذات طابع مأساوى واحساس حاد بالمرارة الحزينة .

إن رحلة الشاعر مع تجربته بدءا بالناس فى بلادى ١٩٥٧ فأقول لكم ١٩٦١ وأحلام الفارس القديم ١٩٦٤ ثم تأملات فى زمن جريح ١٩٧٠ حتى شجر الليل ١٩٧٢ تكشف لنا تطور هذا الاحساس من ناحية ، ومحاور المأساة من ناحية أخرى .

ومنذ بداية انتاج الشاعر فى الناس فى بلادى يظهر الاحساس بالمرارة كمنطلق فكرى ملازم لتجربة الشاعر الذاتية . وقد بدأ هذا الاحساس أولا فى شكل حزن هائل عميق لون كل مستوعبات الشاعر :

يا صاحبى إنى حزين

طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح . (١)

وتوضح لنا قصيدة الحزن التى سبق مطلعها هذا الاحساس المثقل بالحزن ، كما توضح أبعاد هذا الحزن ومسبباته .

إن الحزن عند صلاح عبد الصبور، كما وضح فى أعماله الأولى وكما توضحه قصيدة الحزن، احساس جد خاص ينبع من موقف غربة حياتى وليس وجودى، إن احساس الشاعر بالضياع كفرد جاء نتيجة ضآلة ما يحقق له الوجود الحياتى:

---

(١) الحزن . الناس فى بلادي . ديوان صلاح عبد الصبور ص ٣٦

وخرجت من جوف المدينة ، أطلب الرزق المتاح

وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف

وحين يأتى المساء ، يأتى معه الحزن كحتمية ملازمة لمساء المحتاجين:

والحزن يولد فى المساء لانه حزن ضرير

حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم .

نحن إذن أمام شاعر منطلق ،رؤيته ذاتية محدودة بحدود همومه اليومية ومنغصاته الحياتية .

فالبرغم من امتلاء أشعار الناس من بلادى بالحزن إلا أنه يبدو كما قلت من قبل كاحساس يومى لا كإحساس فكرى ، ولهذا نجد الشاعر يأمل أحيانا فى أن تتحسن الأشياء ، وعندئذ سوف يفرح بالحياة بالأرض والكون :

وافرح يافتنتى بالحياة

وبالأرض ،

بالملك

الملك لك (١)

(١) الملك لك؛ الناس في بلادي ص ٦٣

ولأن هذا الحزن لم يكن قد وصل بعد إلى حد اتخاذه موقفا فكريا، فالشاعر لم يكن راغبا فيه رغم أنه يعيشه، وهذا مادفعه إلى التفكير فى أمور كثيرة، ربما تنجح إحداها فى تغيير مسببات هذا الحزن.

فكر الشاعر فى التصوف كموقف رضاء بما هو كائن، وكترويض للنفس على مجاهدة الماديات اليومية، فيزوره الشيخ محى الدين المتصوف فى منامه ويقول له وصوته العميق كالنغم :

« ياصاح ، أنت تابعى

فقــــم معى ...

رد مشـــــرعـى

فالأمر فى الديوان ... قم[1]

ومن خلال الاحساس بضرورة مظاهر الحياة، يدور بينهما هذا الحوار :

— ياشيخ محى الدين إنى كسير

— لايكسر الجناح ياانسان ، والانسان داء قلبه

النسيان

— ياشيخ محى الدين إننى صغير

— بل كلنا صغار ...الحبيب وحده هو الكبير[2]

كذلك فكر الشاعر فى قبول الممكنات من خلال الاحساس بالحب :

---

(١) رسالة الى صديقة ' الناس فى بلادى ص٨٠

(٢) الناس فى بلادى ص٨٠

وكل شيء ياحبيبتي يهون

ما دمت لى ... إلى الأبد (١)

ولم يكتف صلاح عبد الصبور بالتصوف والحب كحلين يملك أمرهما ، بل فكر كذلك فى حلول خارجية قدرية كالموت باعتباره وسيلة قدرية لازالة المسببات الحياتية للحزن :

هذا الصبـــــاح

أدرت وجهى للحياة ، واغتمضت كى أموت

فى هدأة السكوت (٢)

غير أن هذه الحلول سواء مايملكها الشاعر أو ماتملكها الأقدار ، كانت حلولا قلقة، فلم تأخذ شكلا ملحا لأن الحزن كما قلت من قبل كان حزنا متصلا بمسببات حياتية

ولكن الشاعر لم يلبث فى أعماله التى تلت الناس فى بلادى،أن أضفى على حزنه هذا أبعادا ميتافيزيقية ،حيث حاول أن يجعل منه موقفا وجوديا وذلك نتيجة احساسه بثقل الواقع وعجزه واحباطه فى مواجهته، وحينما أعاد النظر من خلال هذه الرؤية إلى الوجود رآه وجودظلال يحياه الإنسان بلاشىء بلا آماد ، بلا أمجاد :

---

(١) اناشيد غرام . الناس فى بلادى ص٧٧

(٢) رسالة الى صديقة الناس في بلادى ص٨١

أنـا الذى أحيا بلا أبعـاد

أنـا الذى أحيـا بلا آمـاد

أنـا الذى أحيـا بلا أمجـاد

أنـا الذى أحيا بلاظل... بلاصليب [١]

وبذا لم تعد الأنا ، فى هذه المرحلة تمثل ذاتها فقط ، وإنما اصبحت احالة إلى الانسانية كلها :

يقـوم هيـكل الإنسان

إنسان هذا العصر والأوان [٢]

أما الإنسان فإنه يحيا هذا الوجود مقيدا بقيود الموروثات ، فتنعدم من ثم حريته فى التحرك :

بأن الطفل يولد مثل نسيم الريح

وحين يدب فوق الأرض تثقل ساقه الاغلال

بقيده إلى الدنيا تراب شمه الأجداد

ويملك من فضاء الأرض ماتمتد ساقاه

ومـا تمسك عينـاه

ويجهد ، ثم لايستطيع أن يجتاز ماضيه [٣]

---

(١) الظل والصليب، أقول لـكم ص١٤٩

(٢) نفس المصدر ، نفس الصفحة .

(٣) الحرية والموت : أقول لكم ص١٦٦

وتفقد الأشياء ـ حتى المتع الحسية ـ أن تعطى للانسان الحزين أدنى أحساس بالقيمة :

هذا زمان السام

نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتى رجل

سـأم [١]

فقد تحول كل شيء إلي مرارة محزنة حطمت الإحساس السابق بالرضا والقبول ، وفتحت المجال أمام مباحث التمرد والغربة وأصبحت الأيام سجنا أبديا للانسان، والأرض وجودا ملعونا بما فيه من ذوات :

الأرض بغى طامث

دمها يجمد فى فخذيها السوداوين

لايطهرها حمل أو غسل

من ضاجعها ملعـون [٢]

وهكذا يبرز الموت هنا عبد الصبور كنتيجة ضرورية ، وليس كمجـرد

---

(١) الظل والصليب : أقول لكم ص١٤٨

(١) مذكرات رجل مجهول ، تأملات زمن جريح ، ص ٢٩٧

اقتراح حل كما كان فى مرحلته الأولى. لقد أصبح الوجود فى رؤية الشـاعر هنا خطيئة كبرى لاسبيل إلى التخلص منها إلا بشنق المادة ، وتدمير الحيـاة فيصرخ الشاعر من خلال صوت بشر الحافى :

تعالى الله ، هذا الكون موبوءولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون ، لا يصلحه شيء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت (١)

وبالرغم من إحساس عبد الصبور بضرورة المـوت للتخلص من خطيئة الوجود إلا أنه مع هذا يحس به كنتيجة غير منطقية للحيـاة نتيجة ،لايمكن تصورها فى مقابل الوجود كحركة وممارسة .وهكذا ظل لدى الشاعر مصدر هام وفعال للحزن والمرارة من خلال الإحساس بفقدان العلاقة المنطقية بين ظواهر الوجود .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن عجز الذات عن إبطال هـذا النظام وعدم اقتناعها به ومن ثم رضاها عنه يجعل التوتر بين الذات والوجود فى حالة نشاط مستمر .

ومن ذلك التعارض المحزن والتوتر المستمر ،تتكون أساس مشاعر الحزن التى أقام عليها صلاح عبد الصبور رؤيته الشعرية . ولهذا فهو عندما يتحول

---

(١) مذكرات الصوفى بشر الحافى ، أحلام الفارس القديم ، ص ٢٦٧ .

ليتحدث عن الحب كبديل أحيانا لهذه المشاعر، يتناوله كجرعة تخدير للذات وكموضوع تستحضره الذات لتشغل نفسها به حتى تترسب أحزانها فى القاع وحتى تبدو الأشياء جميلة وسارة ، إذ أنه لايلبث أن يكتشف :

فى قلب العاجز ماذا يلقى العاجز
ماذا يهب العريان إلى العريان [١]

ولهذا يندفع الشاعر إلى الاستغراق فى الحزن كشيء لابديل له ، لقد أصبح الوجود شكلا مفروضا ، يحياه الإنسان بمشاعر الخوف والعي والسقوط:

أحس أنى خائف
وأن شيئا فى ضلوعى يرتجف
وأننى أصابنى العى فلا أبين
وأننى أوشك أن أبكى
وأنـــــــــــــنى ،
سقطت ،
فى ،
كمـين [٢]

وهكذا سيطرت مشاعر الحزن فى شعر صلاح عبد الصبور كمظهر تعبيرى يعكس شعوره بالوحدة وشعوره بالضياع وشعوره بالسأم .

نحن أمام شاعر حزين إذن ، الحزن لديه احساس طبيعى ملازم . لقد سيطر الحزن المرير على وجدان الشاعر من خلال معاناته لتجربة ذاته واحساسه بالوحدة والغربة والسأم .

---

(١) يا نجمى . . يا نجمى الاوحد تأملات فى زمن جريح ، ص ٣٣٢ .
(٢) تأملات ليلة . شجر الليل ص١٢٩

ويبرز الشعور بالوحدة فى شعر عبد الصبور ليؤكد نفسة كباعث ملح من بواعث مشاعر الحزن :

إنى أنظر في أحداق الناس وفى شفتيهم
أتمـلاه

ووجدتهمو أغرابا عن روحى ، وأخو الروح بعيد
ماأقســاه [1] .

وقد نتج عن إحساس الشاعر بالوحدة داخل الوجود المتسع، إحساس آخر شكل باعثا آخر من بواعث هذه المشاعر الحزينة وهو الشعور بالضيـاع والغربة :

تبدو الدنيا من شباكى
ميتة مســجاة
باهتة اللون مكتمة الأصوات [2]

وهكذا هتكت الستر ، وفقد كل شيء قيمته، وأصبح السأم :

الضجر الماسخ الطعم ، موج
من اللحظات البطيئة يحملنى [3]

° ° °

(١) قالت ، أقول لكم ، ص ١٢٩ .
(٢) حديث فى مقهى ، تأملات فى زمن جريح ، ص ٣١٩ .
(٣) توافقات ، شجر الليل ، ص ١١٠ .

أما الوجه الثالث من وجوه الحزن فى الشعر العربى المعاصر فكان الإحساس بالغربة ومحاصرة المدينة لوجود الشاعر وما نتج عنها من شعور حاد بالحزن .

لقد برزت معاناة الشاعر الحديث لمظاهر الحياة فى المدينة نتيجة معاينته للواقع وشعوره الزائد به ؛ ونتيجة لبحثه عن مجال أوسع وأعمق خلال تجربة احتكاك ذاته بالوجود ومحاولة اكتشاف هذه الذات .

كان الشاعر العربى خارجا لتوه من المرحلة الرومانسية التى تغنى شعراؤها بالريف هرباً من المدينة وبالحياة البسيطة هرباً من الضوضاء، كما فعل محمود حسن إسماعيل ، والهمشرى ، ليجد نفسه مرة واحدة مصطدماً بقسوة المدينة وتعقدها ، ومحاصرتها وانعدام الروابط الإنسانية والإجتماعية فيها وانعدام الفرصة أمام الوجدانيات القديمة لتحل لمحلها هموم شخصية تتسابق بينها وبين بعضها .

خرج الشاعر العربى من المرحلة الرومانسية الحانية ليجد الحياة فى المدينة تقتل البراءة والطهر .

ويعتبر أحمد عبد المعطى حجازى أكثر الشعراء المحدثين اهتماماً بمعالجة أحزان المدينة هذه وما ترتب عليها من مشاعر ذاتية تركزت حول الإحساس بالضياع والحزن والقهر كمكونات للغربة .

بدأت مواجهة الشاعر للمدينة حينما رحل إليها بحثاً عن وجوده الاجتماعى والسياسى .وهناك اكتشف المؤامرة التى تحيط به . إن كل أحلامه ورغباته تذبح في المدينة بمؤامرة دنيئة ، هكذا يستعيد الشاعر التفاصيل الإنسانية

لحادث مذبحة القلعة التاريخى فى قصيدته « مذبحة القلعة»[١] حيث وأدت مؤامرة الوالي صاحب القلعة والحصون ، أفراح المماليك وزينتهم .

هكذا يبدأ الشاعر في تجربة معاناة ذاته مع المدينة،فيصدمه أول مايصدمه فيها قسوتها وثقلها ومحاصرتها له :

شمسك يامدينتى قاسية على وحدى
تتبعنى أنى ذهبت
تأكل ثوبى ، وتعرى سوأتى
أهرب منها أين يامدينتى
وهى تنام تحت جلدى[٢]

وتضغط عليه قسوة المدينة ضغطا هائلا ، يحس معه الشاعر أنه ضئيل مطارد فى زحمة المدينة :

لكننى أحس أنى لم أزل مطاردا[٣]

وأنه لايستطيع أن يواجه تجربة الضآلة والمطاردة إلا بإحساس مثقل بالحزن المقهور .

لقد تحولت المدينة فى تجربة الشاعر الذاتية إلى حصار قاهر ، اكتشف

(١) مدينة بلاقلب ، ص ١٣٨ .
(٢) الأمير المتسول ، كان لى قلب ، ص ١١٨ .
(٣) موعد فى الكهف ،كان لى قلب ، ص ٧٨ .

فيها علاقات الرجال الجوف ، ووجهها الحضارى الزائف القائم على العلاقات المادية،وما أحدثته هذه الحضارة الحديثة من تمزق للعلاقات الإنسانية واحلال علاقات أخرى قائمة على الصراع والسباق والعجز عن الارتباط الإنسانى :

وكان أن عبرت في الصبا البحور
رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ، مابعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
دائما على السفر
لو كلموك يسألون.. كم تكون ساعتك؟(١)

هذه المدينة من خلال احساس الشاعر بها تسودها علاقات السرعة ، ويحكم صلات الناس فيها الزمن ، دائماً هم على سفر ، وإذا كلموك ، يسألونك عن الساعة والوقت .

لقد أصبح كل شيء في علاقاتهم من خلال الاحساس بالزمن القلق ، وفى زحمة هذا الاحساس المقلق تضيع الأحاسيس الحقيقية ، ويصبح لاقيمة للإنسان كإنسان . فقد رآهم الشاعر يخترقون فى الشارع الطويل :

---

(١) رسالة إلى مدينة مجهولة ، مدينة بلاقلب ، ص ٢٠٩ .

حتى إذا صاروا رمادا فى نهايته
نما سواهم فى بدايته
وجدفت ساق الوليد فوق جثة الفقيد
كأن من مات قضى ولم يلد
ومن أتى ، أتى بغير أب(١)

لهذا فعندما يموت صبي مقتولا فى الميدان لايهتم به أحد ، فليس يعرف اسمه هنا سواه (٢). عند هذا الحد يصرخ الشاعر حزنا على نفسه وعلى الصبي وعلى القيم التى ضاعت وانتهت فى زحمة هذه المدينة المقلقة، ويخاطب أباه فى رسالة إلى مدينة مجهولة قائلا :

فجعت فيهم يا أبى ، كرهتهم فى أول النهار (٣)

لقد وجد الشاعر خلال معاينته للمدينة، أن كل شيء فيها باعث على الحزن ومؤد إلى الاحساس بالوحدة والضياع والغربة ومن ثم يفقد الشاعر أمان اللحظة فى هذه المدينة الفسيحة ذات الجدران القائمة كالتلال :

لقد طردت اليوم ،اليـــوم
من غرفتي

---

(١) رسالة الى مدينة مجهولة ' مدينة بلا قلب ' ص ص ٢٠٩ — ٢١٠ .
(٢) مقتل صبى ' مدينة بلا قلب ، ص ١٣٤.
(٣) مدينة بلا قلب ' ص ٢١٠.

وصرت ضائعا بدون اسم (١)

لقد عاين الشاعر الغريب واقعة خلال معايشته له ، واكتشف أن كل شيء فية مؤكد لشعوره الغريب ، ولهذا كانت تجربة الفراغ النفسى الروحى التى عاشها الشاعر بعداً ثانياً للغربة المادية فترينا قصائد دواوين : لم يبق إلا الاعتراف ومدينة بلا قلب،شاعراً محروماً فارغ الوجدان بينما دنيا هذا الوجدان من حوله فسيحة مكتظة :

أواجه ليلى القاسي بلاحب
وأحسد من لهم أحباب
وأمضي فى فراغ بارد مهجور
غريب فى بلاد تأكل الغرباء

لقد تحول الشاعر من غريب اللحظة عندما هبط المدينة إلي غريب فكرى نتيجة لموقفه الجدلى مع وجه الحضارة المادية المسيطرة على حياة المدينة . وتحول الزمن من مجرد علاقة يومية إلى عامل معنوى يتحكم فى المدينة ، وتحولت الآلة من مجرد شكلها الخارجى للحياة إلي سلوك بشرى ،وعكست سمات الزينة في المدينة زيفا داخليا يناقض هذا الشكل الخارجى المتأنق:

والناس حولى ساهمون
لايعرفون بعضهم (٢)

* * *

(١) أنا والمدينة " مدينة بلاقلب " ص٧٧ .

(٢) مدينة بلاقلب " ص ٩-١٠ .

في موقف عبد المعطى حجازى من المدينة كإطار للحضارة المادية الحديثة وما يترتب على معيشته من فقد الأمان والاحساس بالغربة والضياع ، تناوله العديد من الشعراء المعاصرين فى اطار تجربة البحث عن الذات ، فيصف حسن فتح الباب مدينة الحضارة المادية هذه بأنها مدينة الرخام والرصاص والسحب.(١) ويعبر محمد الجيار عن أحزانه فى ضوء البحث عن العلاقات الإنسانية المبتورة، وما نتج عنه من احساس مؤلم بالوحدة والضياع في هذه المدينة فيقول :

أنا وحدى كالحب الضائع فى العصر الخوان
ما أقسى أن يتوارى الضوء النائى من نافذة الجيران
فأحس بوحدة موتى وكأنى قارة حزن غرقت تحت الطوفان
أسهر منتظرا شيئا لاأعرفه ولايعرفنى
أفتح نافذتى ، أبصر حزن مدينتنا ينكر حزنى(٣)

ويؤكد هذا الاحساس الشاعر محمد مهران السيد حينما يقول فى قصيدته «فقرات من مذكرات مبعثرة»:(٢)

وككل نهار
يحملنى الدرب الأحدب .. أبحث عن نفسى
فى كل الأشياء ، أنا الإنسان

---

(١) أغنية فى ليل الغربة ، مدينة الدخان والدمى ، ص١٥ .
(٢) الانتظار في الليل ، الحب لايعرف الخريف ، ص ١٠.
(٣) الدم فى الحدائق ، ص ٣٥ .

وأجيل الطرف ،فماارتعشت فى وجه صافحنى شفتان
أو غرست فى أعماقى بذرة شوق عينان
أحجار الغربة قد رصفت حتى أصغر ميدان،

لقد فقد الشاعر الحديث فى ظل المدينة وجوده الإنسانى الذى لا يتحقق إلا من خلال العلاقات التى تربط بينه وبين الأشياء والأحياء من حوله ، وأصبح لعبة المدينة المحشوه بالفزع واليأس،الممزقة على الأسفلت :

لما كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة
صرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلىالرأس
بصنوف الفزع المشحوذ الحدين ، وأنواع اليأس
تصلبنا فوق الأعمدة المغروسة والأشجار
وتمزقنا تحت العجلات المجنونة كالأعصار
وتدحرجنا طول اليوم... على الأسفلت(١)

وعندما يتحدث محمد مهران السيد عن الناس أهل مدينته ، يراهم فرادى فى مشيهم،تغطيهم المذلة، لايعنيهم شىء مما يدور حولهم،حتى أن عبارات السلام تفاجئهم وكأنها أشياء غير متوقعة :

فهم فرادى إن مشوا ... بطيئة خطاهم على الدوام
رؤسهم تكاد تمسح الثرى ...زحفا مع الأقدام
كأن مايدور حولهم ، على الطريق ... ليس ذا خطر

---

(٢) محمد مهران السيد: عن الحب والمدينة ، الدم فى الحدائق ، ص ٧٢ .

كأن لا جدوى .. من الوقوف والنظر ..

ويحرجـون .

... لو فوجئوا يوما بمن يلقى السلام

وتطرف العيون

ويسقط الكلام ميتا ... من الاسنان مثل قطعة الحجر [١]

ويعيش الشاعر أيامه في مدينته هذه ضائعا ، يجتر ضآلته في كف مدينته العملاقة ، وعندما يأتيه الحب كبارقة أمل يعانقه في خوف ، ويشرب مرارة أيامه متمنيا الموت [٢] .

* * *

ومن الشعراء الذين تحدثوا عن تجربتهم المريرة مع المدينة كاطار للحضارة المادية، الشاعر عبد الرحمن طهمازى والشاعر مسلم الجابرى (العراق) . يقـول مسلم الجابرى فى قصيدته « عصر الحزن » [٣] :

يا ليلى ... هذا عصر الأحزان

عصر الألم .. المتراكم في كل مكان

الوحشة خبز يومى للانسان

---

(١) الشارع ، بدلا من الكذب ، ص ٣٤ ـ ٣٥ .

(٢) الدم فى الحدائق ، ص ٧٤ .

(٣) الربح أنت ، ص ٩٣ .

ويعبر عن إحساسه بالزحام والمحاصرة فى قصيدته «عن الحب القديم» فيقول :

وفى السوق ... زاحمنى الناس . زاحمتهم
دفعونى ... دافعتهم

وحينما يصل إلى هذا الحد، يعلن هروبه وإفلاسه:

أنا راحل عنـــكم
فلا الماء ماء أبى ولا ماء جدى
ولاأنا منكم ولا أنتم
ولا الأرض أرضي
ولا هذه البئر بئرى
ولا ذو حفرت ولا ذو طويت
وها أنا أخرج من سوقكم [١]

* * *

وجه آخر من وجوه مشاعر الحزن فى الشعر العربى الحديث، هذا الوجه هو معاناة تجربة الموت كقدر مسلط على الإنسان الضعيف الذى لا يملك إزاءه حيلا .

---

(١) الرمح أنت ، ص ٥٤ .

لقد استطاع الشاعر العراقى بدر السياب أن يجعل من الإحساس بالموت باعثا ملحاً لكم هائل من المشاعر الحزينة .

يقول السياب بصدد حديثه عن الشعر الحديث « لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لمـــا وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التى انطبعت فى ذهنى للقديس يوحنا ، وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على على العالم كأنها أخطبوط هائل (١) .

وتصور السياب هذا لدور الشاعر الحديث يوضحه لنا كشاعر يدرك تماما أن الشعر اصطناع موقف بإزاء الكون والإنسان والحضارة . وهذا مابدا بوضوح فى أعمال السياب منذ البدايات التى قدمها فى :اقبال وأساطير وهديل الحمام وأزهار ذابلة، حيث امتلأت أعمـال هذه الفترة بألوان من الحزن الرومانسى نتيجة تأمله الذاتى وفحصه لهذه الذات فى علاقاتها بالكون :

ماذا جنيت من الزمان سوى الكآبة والنحول
أو أرقب الليل الطويل يذوب فى الصبح الطويل
وأتابع الشمس المريحة الشعاع إلى الأفول
وأشيع البدر المشؤوم يغيب ما بين النخيل
لاأمل لى بالكثير ولا رجاء بالقليل
وأعد أيامى لأسلمها إلى الهم الثقيل (٢)

---

(١) مجله شعر ' بيروت ـ العدد الثالث ' تموز ١٩٥٧ ص ١١٩ .

(٢) القصيدة غير مثبتة بدواوينه ـ نقلا عن بدر شاكر السياب لاحسان عباس ص٧٩ .

ففي هذا التساؤل المقلق نرى نوعا مبكراً من المباحث عن الزمن وماهية الانسان فيه وعلاقته به .

وتلى هذا الاحساس المبكر عناصر الشقاء الحياتي التي تعرض لها السياب منذ مطلع حياته وأفاض فيها الباحثون كالضعف الجثماني والانطواء ووفاة جدته والسوداوية (١) بما نتج عنها من تعميق منابع الاحساس المقلق الذي رأينا بوادره من قبل .

إن النتيجة التي تهمنا هنا هو أننا أمام شاعر يلح عليه الموت منذ البداية كنهاية مقلقة وحادة في مواجهه كل الموجودات . يقول من رسالة كتبها إلى صديقه خالد حول تسميته ديوانه « أزهار ذابلة » الذي صدر قبل عام ١٩٥٠ « ما أجهل من لامني على أن سميت مجموعة أشعاري بالأزهار الذابلة ، ليت كان معي ليرى أن كل الكون ، الأرض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء أزهار ذابلة في عيني الشاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة (٢) .

ويكشف لنا ديوانه أساطير الذي يعبر عن موقفه في هذه الفترة البكرة — ماقبل ١٩٥٠ — عن إنسان مطارد من تصوراته الناتجة عن استنباطه لذاته وبحثه لهذه الذات في علاقاتها بالكون ، وكيف تمخضت هذا التصورات عن الاحساس المقلق بالموت كمصير غير معقول وغير محتمل :

---

(١) د . احسان عباس : بدر شاكر السياب ، ص ٢٥ — ٣٣ .

(٢) نقلا عن احسان عباس ، بدر شاكر السياب ، ٨١ .

واحسرتا ! أكذا أموت كما يجف ندى الصباح
ماكاد يلمع بين أفواف الزنابق والأقاحى

...

ياموت ، يارب المخاوف والدماميس الضريرة
اليوم تأتى ! من دعاك ! ومن أرادك أن تزوره
أنا مادعوتك أيها القاسي فتحرمنى هواها
دعنى أعيش على ابتسامتها ، وإن كانت قصيرة[١]

أخذ السياب منذ البداية يخاف الموت ويرهبه من خلال مشاعره كإنسان مفقود أولا وأخيرا ، فاندفع فى صراع رهيب بين الموت وبين الرغبة فى الحياة .

ففى محاولته للالتصاق بالحياة والاندماج فيها ،اتجه إلى الارتباط الجماعى خلال فترة شيوعيته التى أهتم فيها بالتعبير من خلال شكل من أشكال أدب الكفاح والالتزام — عن حرية الإرادة الإنسانية وقدرتها المتفائلة على التغيير والثورة ، وقد امتدت هذه المرحلة عند السياب حتى عام ١٩٦٠ ، وهى الفترة التى انتج فيها حفار القبور ٩٥٢ ، والمومس العمياء ١٩٥٤ والأسلحة والأطفال ١٩٥٤ وأنشودة المطر ١٩٦٠ .

وإلى جانب هذا التعبير الملتزم ،اتجه السياب من ناحية أخرى فى محاولة

---

(١) رئة تتمزق ـ أساطير ، ص ٤٣ .

للالتصاق بالحياة إلى نهم حسي وصل أحيانا إلى بوهيمية اللحظة، كما عبر عنها من خلال شخصية حفار القبور :

والحلمتان : أشد فوقها بصدرى فى اشتهاء
حتى أحسها بأضلاعى واعتصر الدماء
باللحم والدم والحنايا ، منها لاباليدين
حتى تغيبا فيه — فى صدرى — إلى غير انتهاء
حتى تمصا من دماى — وتلفظانى فى ارتخاء(١)

إلا أن هذه المحاولات لم تستطع أن تنسى السياب عالمه الحقيقى ، فقد أعاده إليه مرضه وإحساسه بقرب النهاية :

أخاف من ضبابة صفراء
تنبع من دمائى
تلفنى فما أرى على المدى سواها(٢)

وقصيدة الوصية التى منها المقطع السابق تجميع تأكيدى لمباحث السياب التى رأيناها لديه قبل فترة شيوعيته .

إن مواجهته المباشرة للموت فى مرضه،وفى أسرة المرض بالمستشفيات ، وفى أحاسيسه المتضخمة بالذات ، هذه المواجهة جرته من جديد للتساؤل المقلق الحاد :

ماذا لو أن الموت ليس بعده من صحوة
فهو ظلام عدم ، مافيه من حس ولاشعور

---

(١) ديوان بدرشاكر السياب ، ص ٥٥٦ .
(٢) الوصية ، المعبد الغريق ، ص ١٥٦ .

إن مواجهته المباشرة لمصيره المقلق،خلقت لديه حالة من عدم التأكد من صحة أي شيء .. كلها مجموعة من الأسئلة المطروحة ، وكل الإجابات عنها مجموعة تخمينات اعتقادية ، وتبقى النهاية فى آخر المطاف بلا مبرر حقيقى :

أكل ذاك الأنس ، تلك الشقوة

والطمع الحافر فى الضمير

والأمل الخافق فى تونب الصغير

.. ..

أكلها لهذه النهاية ؟

ترى الحمام للحياة غاية...... (١)

وبعد هذه التساؤلات المقلقة يأخذ الشاعر فى نحيب مؤلم مخاطبا زوجته إقبال يوصيها بابنها غيلان :

كونى لغيلان رضى وطيبه

كونى له أباءوأماء وأرحمى نحيبه

وعلميه أن يذيل القلب لليتيم والفقير

وعلميـــه ...

ظلمة النعاس... (٢)

ومنذ هذه الفترة ، منذ أن اشتد علية المرض وبدأ الاحساس بالموت يطاردة فى كل لحظة وفى كل وجود حتى موته ١٩٦٤ ، دخل السياب

---

(١) الوصية ' المعبد الغريق ' ص ١٦٠ ٠

(٢) الوصية ' المعبد الغريق ، ص١٦٢،

فى مرحلة جديدة حول بها الموت إلى فلسفة ذاتية خاصة ، فلم يعد الموت حدثا مستغربا فى حياته وإنما تحول إلى غنائية صافية متوسلة .

بدأت هذه المرحلة فى فكر السياب بأناشيد أيوبية رائعة تجسد قول أيوب للرب: «عريانا خرجت من بطن أمى ،وعريانا أعود هناك. الرب أعطى، والرب أخذ فليكن اسم الرب مباركا»[١] يقول السياب:

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد ، إن الرزايا عطاء
وإن المصيبات بعض الكرم
ألم تعطني أنت هذا الظلام
واعطيتنى أنت هذا السحر[٢]

لقد كان الشاعر فى هذه المرحلة الأيوبية يعيش مأساته من خلال احساس ضئيل بالأمل ولذلك كان رضاؤه رضاء منتظر المعجزة :

قالوا لأيوب ، جفاك الاله!
فقال ، لايجفو
من شد بالإيمان ، لاقبضتاه

---

(١) سفر أيوب — الاصحاح الأول، ٣١
(٢) سفر أيوب ، منزل الأقنان ، ص ٢٤٢

ترخى ولا أجفانه تغفو[(١)]

وحينما كانت تعصف به الشكوى ، ويطول به الانتظار ، كانت شكواه تتعالى صارخة محتجة :

يارب أيوب قد أعيا به الداء
فى غربة دونما مال ولا سكن
يدعوك فى الدجن
يدعوك فى ظلموت الموت : أعباء
ناء الفؤاد بها ، فارحمه إن هتفا[(٢)]

وعندما اشتد به اليأس انخرط فى نشيج فيه من الادانة أكثر مما فيه من الترجي :

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا ؟
ضاعوا ضياع اليتامى فى دجى شات
يارب أرجع على أيوب ماكانا
جيكور، والشمس ،والأطفال راكضة بين النخيلات
وزوجة تتمرى وهى تبتسم
أو ترقب الباب ، تعدو كلما قرعا :
لعله رجعا
مشاءة دون عكاز . به القدم![(٣)]

---

(١) قالوا لأيوب ، منزل الأقنان ، ص٧٢.

(٢) سفر أيوب،منزل الأقنان ، ص ٣٣.

(٣) سفر أيوب ، منزل الأقنان ، ص ص٣٣-٣٤.

إن قصائد السياب التائبة فى أيوبياته وأمام باب الله والمعبد الغريق — فى الحقيقة وقفة إدانه أكثر منها توبة مهتدى :

منطرحا أمام باب بيتك الكبير
اصرخ فى الظلام ، استجير :
ياراعى النمال فى الرمال
وسامع الحصاة فى قرارة الغدير
أصيح كالرعود فى مغاور الجبال
كآهة الهجير
أتسمع النداء؟ يابوركت ، تسمع
وهل تجيب إن سمعت ؟[1]

ولم يلبث الشاعر أن أحس باليأس من شفائه ، ومن عودته إلى الممارسة الحياتية من جديد فأضاف هذا إلى احساسه الأصلى بلا إنسانية الموت ولا معقوليته كنهاية للموجودات ، أضاف يأسه من الشفاء واحساسه بالموت على هذا النحو إليه حزنا عميقا وهزيمة مرة .

لقد كان تصور السياب الموت فى المرحلة الأولى وقبل أن يتعامل معه مباشرة تصورا خارجيا باعتباره غير إنسانى وغير معقول ، ولكنه عندما عاينه معاينة ذاتية وأحس به قريبا منه فى مرحلته الأخيرة تحولت علاقته به إلى علاقة تسليم وإذعان ، ومحاوله ترويض الذات على قوله وهضمه باعتباره نهاية لامفر منها . وتعبر قصائد ديوانية : اقبال ١٩٦٥ وشناشيل ابنة الجلبى ١٩٦٥ عن هذه النهاية تعبيرا غارقا فى استسلام حزين ، حاول فيها الشاعر اقناع ذاته بقبول الموت كنهاية لغربته :

---

(١) منزل الاقنان ، ص ص ٣٢-٣٣ .

سأخذ دربى فى الوهم
وأسير فتلقانى أمى [١]
هو الموت جاء [٢]
فهيهات ، هيهات ، مالى فرار
ولكننى مت ... واحسرتاه [٣]

ومن خلال هذا الاحساس باللامفر تأخذ مباحث الشاعر شكلا آخر . لقد رأيناها من قبل أثناء تصور السياب للموت تصوراً خارجياً لمباحث قلقة متسائلة ، أما الآن بعد أن انتهى الشاعر إلى التسليم ، فإن هذه المباحث تأخذ شكل التحدى الهادىء والتساؤل الساخر :

أليس يكفى أيها الأله
إن الفناء غاية الحياة
فتصبغ الحياة بالقتام ؟
تحيلنى بلا ردى ... حطام
سفينة كسيرة تطفوا على المياه؟
هات الردىء أريد أن أنام [٤]

* * *

وهكذا نرى مشاعر الحزن فى الشعر العربى الحديث كانت مشاعرمتعدده المظاهر والوجوه .

---

(١) فى الليل ، اقبال وشناشيل ابنة الجلبى ، ص ٢١ .
(٢) فى المستشفى ، المصدر السابق ، ص٩٨ .
(٣) حيد ، نفس المصدر ، ص ٢٧ .
(٤) فى غابة الظلام ، اقبال وشناشيل ابنة الجلبى ، ص ١٣٥ .

كانت مشاعر لموقف اجتماعى ووطنى فى وجهها الرومانسى فى أشعار ملك عبد العزيز ونازك الملائكة . وكانت مشاعر لموقف فكرى فى بحث صلاح عبد الصبور عن ذاته وإحساسه بالضياع ، وكانت مشاعر حضارى فى احساس عبد المعطى حجازى ومحمد مهران السيد وعبد الرحمن طهمازى ومسلم الجابرى بمحاصرة المدينة لذواتهم وفساد العلاقات الإنسانية فيها ، كما كانت مشاعر لموقف ذى ملامح ميتافيزيقية فى احساس بدر السياب بالموت .

ثانيا : مشاعر اللامنتمى

اللامنتمى كما يرى ويلسون « إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد شيئا يدفعه إلى الإعتقاد بأن الفوضى إيجابيا بالنسبة للحياة [١]» . لقد استيقظ اللامنتمى على الحياة فجأة فوجدها تبعث على الرعب ، وأحس بعد فترة سيطرة العقل والإيمان العقلى التى سادت قبل هذا القرن بأنه موجود كما يقول سارتر فى عالم لا سند له فيه ولا ملاذ ، عالم يعود بنا باستمرار إلى أنفسنا [٢].

لقد عاش الإنسان حتى بداية القرن التاسع عشر حياته من خلال إحساسه بأن لها ما يبررها من أهداف، فقد كان يستمد مقوماته من الأرض ومن الوجود ، ومن خلال إفتراضه وجود أساسى فى الطبيعة يرتكز عليه ، ومن خلال إدراكه أن كل ما هو موجود فى الطبيعة يتصرف على هيئة ونظام ثابتين نحو هدف معلوم . وآمن الانسان حتى بدايات القرن التاسع عشر بمبدأ الهيئة والنظام الثابت كضرورة إجرائية أقام عليها كل تصوراته وحقائقه ومدركاته [٣].

ولقد كان هذا مبعثا للاحساس بحرية ما ، فقد اعتقد الانسان أنه حر الارادة ، وأن المادة خاضعة تمام الخضوع للمؤثر الخارجى [٤].

---

(١) كولن ويلسون : اللامنتمى (ترجمة أنيس زكى حسن) ص ١٨

(٢) جان فال : الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر (ترجمة فؤاد كامل) ص ١٦٦

(٣) أحمد ابراهيم الشريف : الحتم والحرية فى القانون العلمى ص ٦

(٤) المرجع السابق ، ص ١٣١

وعندما استطاع التقدم المادى أن يحقق للانسان منجزاته العلمية المادية الهائلة، بدأ الأنسان يميل إلى تفسير كل شيء على أساس من معطيات هذه الماديات العلمية التي لم تلبث أن تحولت من صلابتها فى الذرة إلى إشعاعات لاصلابة فيها إلى الأبد .

لقد أدت البحوث المستمرة فى علوم الحياة ، وعلوم الانسان، والعلوم المادية وما نتج عنها من نظريات، إلى التحول من الاستقرار والاحساس بمعقولية الحياة ، إلى إحساس عكسي قائم على إمتناع الحرية .

فالمادة لم تعد ثابتة ، والحياة لم تعد خاضعة لنظام ثابت ينتظم حركتها والإنسان أصبح حائرا بين ذاته والوجود الخارجي . لقد رفض هذا الوجود أن يعترف بحرية الارادة الإنسانية حيث أصبح الانسان وفقا للنظريات العلمية يخضع لمؤثرات خارجية وداخلية لايملك من أمرها شيئا ، ولهذا حدث الانفصال بين الذات والوجود ، وأصبح المناخ مهيئا لأن يشعر الانسان بأنه غريب عن هذا العالم الكثيف الذى سلب بنظرياته الجديدة إحساس الإنسان بإرادته ووعيه المسيطر على الكون .

وأدى إلى تفاقم الأزمة، مواجهة الانسان للموت فى حربين عالميتين سجلت خلالها الذاكرة البشرية الموت كظاهرة بشرية ملحة وحادة عكست فى المستقبل دنو الموت كشيء حتمي .

إن الإنسان بدأ لكى ينتهى ، والحياة توتر مشدود نحو الموت . وزاد من ثقل الاحساس بالموت أن الفلسفات المادية أخذت تقضى على فلسفة الخلود التى اعتمد عليها الانسان فى محاولاته السابقة للدفاع عن نفسه .

وهكذا أقام الانسان في العصر الحديث كل العوامل التي دفعت به إلى موقف اللامنتمي،فالعالم من حوله لايحكمه نظام ثابت ، والمادة محالة إلى لامتناهيات هلامية ، والموت كمستقبل أليم لا يستند على فلسفات مطمئنة .

لقد قفز الفشل الوجودي إلى مركز الوعي الانساني متأثراً بالظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية التي سيطرت على عصرنا ، وأدى هذا إلى إنشقاق وعدم انسجام بين الإنسان الشخص والعالم . وكانت هذه المقولة هي الاحساس الذي قاد الانسان لمشاعر اللاانتماء .

إن وضع اللا إنتماء قائم أساسا على إنعدام الانسجام بين الشخص الانساني والعالم .

٭ ٭ ٭

كانت أمام الشاعر العربي الحديث هذه النتائج الفلسفية ، بالرغم من إختلاف ظروف مجتمعه عن ظروف المجتمع الغربي ،كما كان لديه إحساسه الخاص النابع من مشكلاته المحلية ، لقد خرج لتوه من حرب فلسطين يبحث عن ذاته وعن مكونات هذه الذات ، واتضح له أن انهزامه في الحرب لم يكن بحكم ظروف قدرية ، وإنما بحكم عوامل مادية متخلفة .

وحينما حاول أن يبحث عن ذاته كان أمامه أكثر من إتجاه كما رأينا من قبل . لقد اتجه البعض إلى البحث عن الذات الجماعية ، وعاش البعض واقعهم من خلال مشاعر الحزن كما رأينا وخاضوا تجارب الحلول المختلفة على المستوى الفردي والجماعي كوسيلة للخروج من هذه المشاعر الحزينة ، واتجه البعض إلى ممارسة تجربة اللامنتمي .

وبالرغم من أن محاور أصحاب المشاعر الحزينة فى الشعر العربى الحديث تلتقى فى بعض المظاهر مع مباحث اللا منتميين ، الا أنهـم يظلون فى حزنهم منتمين إلى الواقع الخارجى مرتبطين به، لأن حزنهم فى الواقع يضمر موقفا مثاليا خلفه ، وهـذا بعكس عبثية اللا منتمى الذى لايعنيه بالمرة أى مدلول خارج نطاقه .

إنه انسان يواجه الواقع بشجاعة متحدية ، وتعلمه شجاعته هـذه « أن يعيش بلا نـداء وأن يكتفى بما لديه . واستدلاله ينبثه بحدوده ، فهو يتابع مغامرته فى مدى حياته ضامنا لحريته ذات الأجل ، ولتمرده تمردا بـــلا مستقبل » [1]

° * °

إن القضية الاساسية التى تحدد أبعاداللامنتمى الوجودية هى قضية الحرية وموقف الذات منها . لقد رأى كامو أن « الحرية فى ذاتها ليس لها معنى ، ذلك لانها مرتبطة بشكل مغاير تماما ، بقضيه الله .فمعرفة ما إذا كان الانسان حرا تقضى بمعرفة ما إذا كان له سيد .. وإمام الله لاتتوافر قضية الحرية بمقدار ما تتوافر قضية للشر . فالقضية هى إما نحن لسنا أحرارا والله القادر المقتدر هو مسؤول عن الشر ، واما نحن أحرار ومسؤولون ولكن الله ليس قادرا مقتدرا »[2]. ولايلبث كامو أن يقرر أنه لايستطيع أن يفهم ما يمـكن أن تكون حرية سوف يهبنى إياها كائن أعلى » [3]

---

(١) البيركامو : العبث ص ٩٩

(٢) العبث ص ٨٣ — ٨٤

(٣) العبث ص ٨٤

حاول بلند الحيدري أن يحل هذه المعضلة فتمخضت تجربته عن احساسه بزيف الوجود الواقعي وقصوره ، وأن على الذات من ثم تقع مهمة ادراك المطلق الذاتي والواقعي معا . ولكنه لايلبث أن يكتشف خلو الذات والواقع من التبرير وبالتالي من امكانية الحكم والوصول . وكان هذا مدعاة للاحساس بعبثية الوجود .

ومن هذا المنطلق اندفع أدونيس في أغلب شعره إلى البحث عن الذات بطريقة أكثر تفصيلا والحاحا ، ومن خلال موقف فلسفي أوضح من موقف الحيدري ليصل في النهاية إلى موقف التحدي والاحساس باللامبالاة وإلى مواجهة العالم بكل مشاعر الحقد والكراهية الذى انتهى لمثله الحيدري .

أما علي الجندي ويوسف الخال وأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا فان مباحثهم قددارت حول محوري وجود اللامنتمي وهما الموت والحرية ، ليصلوا في النهاية إلى الاصطدام بجدران عبثية تزيد من الاحساس باللاجدوى من كل شيء وبأن الانسان لايملك غير الانتظار .

وقد حاول محمد عفيفي مطر أن يعري هذه الجدران العبثية ، وانتهى إلى الاحساس بالادانة للكل ، ومن ثم يصبح كل شيء عقيما كما يرى خليل حاوي ، وكل المحاولات مكتوب عليها بالفشل والاستحالة ، ولا شيء يمكن أن يجدي ضحايا هذه العبثية .

وفي النهاية ، سيحدد محمد الماغوط الملامح النهائية للوجود اللامنتمي بعد أن قام بتلخيص الاصوات اللامنتمية السابقة ، وينتهي الماغوط إلى أن اللامنتمي وجود بلا موقف ولا دليل

وتعتبر أعمال بلندر الحيدرى الشعرية البدايات العبثية الاولى التى أحاطت باللامنتمى كوجود مزعج ومقلق ، تشعر الذات بمحاصرته لها ، ولاتملك شيئا تواجهه به .

كانت البدايات فى خفقة الطين رومانسية قلقة، اشتملت على بعض الخصائص الرومانسية كالانسحاب من المجتمع ورفضه ، والاحساس بالسأم وتمنى الموت ، وذلك فى اطار من الأنانيه الفردية ؛ كما يقول فى قصيدته سأم :

ياطيوف الغناء هذى حياتى
دمريهـــا
فقد سئمت الوجودا (١)

واستطاع الحيدرى فى خفقه الطين أن يعطى البذور الاولى لموقفه المتمرد، وأن يبشر بمولد لامنتمى عصرى يرفض كل المعطيات الخارجية . وتبدت له آنذاك مهزلة الوجود الحادة، لقد جاء لـــكى يموت .. إذن فما معنى الشقاء واللذة والحياة، وما الذى جناه حتى يحصل هذا النير الثقيل (٢)، وحينما يبحث حقيقة شعوره وموقفه من الأشياء يـكتشف أنه يحيـا بـلا أمنيات حتى فى الجنة أو النار :

لست أهوى جنة الله ... ولا
ولا أتمناها رجاء فى شعورى

---

(١) ديوان بلندر الحيدرى ص ١٠٩
(٢) مهزلة الوجود ٤ خفقة الطين - الديوان ص ١٨٧

لا ... ولا أخشى سعيرا

خالدا [١]

إلا أن هذه الهموم اللامنتمية قدمت فى هذه البدايات عند الحيدرى خلال مواقف رومانسية كهجرة المحبوبة والعجز الحياتى اليومى والاحساس بالتعاسة والشقاء، ولم يقدمها الحيدرى من خلال موقف فكرى إلا حينما تخطى حدود الفردية الرومانسية كما بدا فى أعماله التى تلت خفقةالطين ،فى أغانى المدينة الميتة ١٩٥١ وخطوات فى الغربة ورحلة الحروف الصفر١٩٦٨ ، وأغانى الحارس المتعب ثم حوار عبر الأبعاد الثلاثة ١٩٧٢ .

وحينما بدأت مباحث الحيدرى الفكرية ، بدأت من خلال معاينته للوجود واتجاهه إلى اعادة اكتشاف هذا الواقع من جديد،من خلال رحلات الجوال. وحينما تكشف له هذا الوجود رآه الشاعر وجودا زائفا تحدد اطاره هذه العناوين التى وضعها لقصائد ديوانه أغانى المدينة الميتة (عبث ،عقم ، صراع ، شيخوخة ، عبودية ، خداع ، خطوة ضائعة ،قرف).

لقد أعاد الشاعر اكتشاف وجوده فوجده وجودا منفصلا لاهيا، وجودا عابثا لاقيمة للانسان فيه :

وستبتغين ... وترفضين

وستضحكين ... وتحزنين

---

(١) خفقة الطين ، الديوان ، ص ص ١٥٦ — ١٥٧

ولكم سيحملك الخيال ....

وتحلمين

لكن ... هناك

هناك في العبث الذى لا تدركين

ستظل ساعتك الأنيقه

تلهو بأغنية عتيقه

ولن ترى

ماتبصرين

ستتكتك ... اللحظات فيها كل حين(١)

لقد وجد الشاعر نفسه غريبا وضائعا في كون غريب عنه لايهتم به ، وبالرغم من هذا — وهنا تكمن المأساة الحقيقية للوجود من خلال معاينة الذات لها — فهو وجود تافه مكرر :

فما من جديد

تحمله الأرض لهذا الطريد

ما كان

مازال على عهده

يحـــلم

أو يدفن

أو يستعيد(٢)

---

(١) أغاني المدينة ، الديوان ، ص ص ٢٢— ٢٣ .

(٢) ساعي البريد ، أغاني المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٣٨ .

بل إنه أكثر من هذا لاوجود له إلا من خلال ادراك الذات . لقد أدرك الشاعر خلال مباحثه في الوجود أن الوجود الذاتي هو الذى يحدد ماهية الأشياء ، فالوجود الخارجى من ثم كون ناقص ، لاقيمة له خارج ادراك الذات له :

أنا الخالق إنساني
أنا الهادم
والباني
أنا ربي وشيطاني
......
ـــ أنا العائش في ظلي
أنا الموت بلا شكل[1]

إن مأساة الوجود الحقيقية كما يراها الحيدري تكمن هنا . إن الموضوع الخارجى المتمثل في الكون المادى والقيمى وجود ناقص ، والذات المدركة هي الوجود الأكمل ، هى الوجود الخالق بالادراك والوعى ، وبرغم هذا ففي ممارسة الحياة تتحول هذه الذات إلي عبد سيزيفي يمارس لعبة العبث الوجودية بلامعنى ولاقيمة :

ولم يزل للأرض سيزيفها
وصخرة

(١) عبودية ، أغاني المدينة الميتة ، الديوان ، ص ص ٨٥-٨٦ .

تجهل ماذا تريد(١)

إن العلاقة التى نتعامل من خلالها الذات الكاملة بالوجود الناقص هى علاقة تحكمها عبودية الوجود الذاتى لاستعباد الوجود الخارجى :

عبد ... ...!
أكاد أثور ... لكن
أحس الغل فى أذنى
يولول هازئا
منى
ويصرخ ضاحكا ... عبد
عبد(٢)

لقد اتضحت أمام الرائى خدعة الحياة ، لكن إلى متى ستظل هذه الخدعة، إلى متى هذا الاحساس بالأنية وتلاشيه أمام استعباد الوجود :

ها أنت أنت
ولست أنت
دنياك بعض دجى وصمت
أنظل نغرق فى الظلال
ومن خلال
عطش الرمال إلى الحياة

(١) ساعى البريد ' أغانى المدينة الميتة ' الديوان ' ص ٣٩.
(٢) عبودية ' أغاني المدينة الميتة ' الديوان ، ص ٨٥ .

أتظل تخدعنا الحياة (١)

* * *

حاول الحيدرى أن يجرب الانتماء الجماعى بالانخراط فى هموم وقضايا الإنسان خلال مرحلة خطوات فى الغربة ورحلة الحروف الصفر وأغانى الحارس المتعب . ولكن هذا المنتمى المؤقت كان مبعثا لاثارة أحزانة السابقة أكثر من منحه لحظة أمان. لقد حققت هذه التجربة فشلا ذريعا عندالحيدرى، اتسع له من خلالها مجال رؤية اللامنتمى باستيعابة قدراً لابأس به من القسوة البشرية والأحزان ومجالات الصراع المختلفة .

لقد تحدث الحيدرى فى هذه الفترة عن القضية العربية وثورة العراق والعائدين مع الفجروهيروشيما وزنوج آلا باما وأطفال الحرب العالميةالأولى، وغيرها من القضايا الاجتماعية الإنسانية .

ولكنه حين تأملها وجدها أمورا تبعث أكثر ما تبعث على القرف والاحساس ببطلان الواقع ، وعلى تأكيد أعمق لمفاهيم اللامنتمى . فعندما يعلن راديو لندن فى قصيدته «عشرون ألف قتيل ، خبر عتيق ، (٢) عن الضحايا وأنهم عشرون ألفا وتضطرب الناس متمتمة بصلوات ودعوات حتى يحفظ الله حياتهم ، ويصرخ الجريح إلى جوار أمه يستبقيها ، يرى الشاعر الأشياء من خلال الاحساس بأن لاشيء يستحق ،فالشهيد يقول لأمه منخلال رؤية الشاعر :

(١) خداع ، أغانى المدينة الميتة ، الديوان ، ص ٥٩٥

(٢) خطوات في الغربة ، الديوان ، ص٧٠

كالكلب ها إنى
أموت من أجلك يا أمى

فالحقيقة أنه لاشيء يستحق ، بل إن كل شيء لايعدو أن يكون أكثر من أكذوبة :

«قتلوا ليحيا الآخرون
وأنا أتمتم
يكذبون ... ويكذبون
وتقول أنت :
من الحفاة
«قتلوا لتزدهر السنون»
وأنا أتمتم :
يكذبون ويكذبون[١]

وعندما يتحدث الشاعر عن أمل اللاجيء العائد فى قصيدته «خطوات فى الغربة[٢]» وإصراره على العودة وانتظار الأمل ، يسوق الأمل والانتظار داخل تساؤلية متشككة قلقة :

---

(١) عشرون ألف قتيل ' خبر عتيق ، خطوات فى الغربة ، ص‌ص٨-٩.
(٢) خطوات فى الغربة ، ص٩٦.

لو عاد بى
لو ضم صحو سمائى الزرقاء هدبى
أترى سيخفق لى بذاك البيت
قلب
أترى سيذكر أين ذاك الأمس
حب
أترى ستبسم مقلتان
أم تسخران
وتسألان
ـــ أوما انتهيت
ماذا تريد، ولم أتيت (١)

لقد حول الحيدرى القضية الاجتماعية والسياسية من خلال فكره الخاص إلى رؤية فكرية عبثية ملحة ازدادت حدة نبرتها فى قول اللاجىء فى آخر القصيدة :

هذا ....أنا
ـــ ملقى - - هناك ... حقيبتان
وإذا الحياة
كما تقول لنا الحياة
يد تلوح فى رصيف لا يعود إلى مكان .

* * *

(١ ص ٩٨-٩٩ المصدر السابق

عمقت محاولته الاشتراك فى هموم الآخرين إذن احساسه بعبثية الوجود، فصرخ صرخته المتوهجة الحادة فى وجه هذا الوجود معلنا رفضه لكل معطياته فى قصيدته الرائعة «أرض مرة» :

لا تلق
مرساة
لا تبذر
بذرة
من يدرى
قد نرحل قبل الفجر (١)

ونجد هذا الاحساس العبثى باللاجدوى، وبالمحاصرة اللزجة للوجود فى فقرة مرعبة من قصيدته «العودة إلى هيروشيما» يقول :

أأعود لابحث عن موتى
والموت
هنا
والموت
هناك
فلتصمت

(١) خطوات فى الغربة ، ص ٣٣.

سيجيء إليك ومن ألف مكان [١]

هكذا أدرك الشاعر من خلال العجز والمحاصرة خلو وجوده الذاتي والعياني من أي تبرير . إنه وإن كان سيد هذا الوجود بادراكه له ، إلا أنه أعجز من أن يقاوم هذا الوجود ، وإن هذا الوجود الذي يقلقه بعبثيته اللامبررة لا يمكن مثوله إلا من خلال ادراك هذه الذوات العاجزة « فالأرض أرض الزيف ، والعصر عصر الزيف » .[٢]

وحاول الشاعر أن يجعل من نفسه شاهدا على العصر ، وأن يحمل ذاته مسئولية وجودها :

لك أن تغني أغانيك الحزينة
طوال الليل ... ولكن
اياك أن تنسي انك مسئول
عن كل هذا العصر ، وربما سيطلب
منك النجدة[٣]

لكن ادراكه الحقيقي لعبثية الوجود بشقيه جعلة يرجح كفة الانسحاب الرافض ، وعندها يتحول الحيدري إلى سيل من اللعنات في وجه عالم تقوم العلاقة فيه بينهما على الرفض :

---

(١) المصدر السابق ، ص ص ٦٠-٦١.
(٢) ضحكة قصيرة ، رحلة الحروف الصفر ، ص ٥٢.
(٤) أغاني الحارس المتعب ، ص ٥ .

عذ مثلما نريد
ككل شيء كاذب يضحك ملء دارنا
ككذبة الصباح فى تحية لجارنا
لأننا نريد أن نعرف فى الخطيئة الإنسان
لأننا
نريد أن نعبد فيك الله والشيطان [١]

.. ..

يا أرض الموتى
موتى
لنصير بموتك كل موت
موت الموت [٢]

... .

ياوجه الآخر فى الإنسان
إلى متى
تصير لي فى مرة سنبلة
ومرة
تصير لى كل حبال المشنقة [٣]

---

(١) لو مرة تمت معى ، أغانى الحارس المتعب ، ص ٢٨.
٢) النرفانا ، أغانى الحارس المتعب ، ص ٧١ .
(٣) حوار عبر الأبعاد الثلاثة ، ص ١٢١ .

ويهتف الكورس فى حوار عبر الأبعاد الثلاثة :

ربنا ... ... ربنا ...... ربنا
ها إننا مثلك نولد فى التكرار لنخلد فى العادة
مثلك فى الصيف الذاهب والصيف الآت
مثلك في الحجر الساقط في الموت بلا مأساة
مثلك فى درب المجرات
يار بنـــا
أفردتنا فى البعد فرأينا الكل ، وأضعنا سرك
فى الأجزاء
صرنا حقك فى القاتل مذ صرنا حقك فى المقتول(١)

* * *

أما أدونيس الشاعر اللبنانى (على أحمد سعيد) فقد واجه العالم على أنه عالم عدوانى يهدد ذاته ووجوده بصورة مستمرة ، وأن عليه منذ البداية أن يكون على استعداد تام للرد والمواجهة .

قدم أدونيس عالمه كعالم عبث كامو « ملتهبا ومثلجا ، شفافا ومحدودا ، حيث لاشىء ممكن ولكن كل شىء معطى ، عالما لايعقبه سوى الانهيار والعدم »(٢) حيث كل شىء يسود الإنسان :

---

(١) ص ص ٣٧ ـ ٣٨ .

(٢) البير كامو : العبث (ترجمة سالم نصار) ص٨٨.

صدئت عربات النهار

صدىء الفارس

لأننى مقبل من هناك

من بلاد الجذور العقيمة

فرس برعم يابس

والطريق احتضار (١)

هذا هو العالم الذى أطل عليه أدونيس ، صدئت فيه الذات والمعطيات الكونية وأصبحت جذوره عقيمة القيمة بالنسبة له ، وبراعم أفراسه يابسة والطريق الممتد احتضار للذات وللكون .

لقد جاء الشاعر فى موسم الكهولة ، عجوزا كهلا لم يعرف الطفولة ولا الأساطير :

جاء فى آخر الليل في موسم الكهولة

لم ينم فى سرير الأساطير

لم يعرف الطفولة (٢)

وفى هذا العالم انطلق الشاعر من مغامرة إلى مغامرة منفيا جوالا يبحث عن ذاته فيجد أنه على حد تعبيره «لاحد لى ، لاشاطىء»(٣)

واكتشف الشاعر أنه فى مكان ووضع ليس من صنعه ، بل أكثر من هذا لم يكن له شأن فى اختيارها :

---

(١) عشر قصائد ، مجلة شعر (البيروتية) العدد ٢٠ السنة الخامسة - خريف ١٩٦١ .

(٢) أغنية ، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، ص٢١٤ .

(٣) لاحد لى ، أغانى مهيار الدمشق ، ٧٦ .

عابر أحمل خطواتي وبي
ظمأ الرمل وفي خطوتي بحار
من أنا ، أي هوى أحيا له
أفقي وعد وعيناي انتظـــار
يتصباني غد لم ينجبل
وإذا لاقتني الشمس أحـار([1])

رفض أدونيس منذ البداية أن يكون في القطيع ، حلقة في سلســلة . إن مهيار الدمشقي هو (الخريطة التي ترسم نفسها).([2]) وحينما انطلق يبحث عن وجوده الشخصي الحقيقي كوجود متفرد قائم على الارتبـــاط الوثيق بين الحرية والفعل،رأى أن أية محاولة لتفسير الوجود الذاتي لايمكن أن تعتمـــد على الخارج :

يبقى سوتة انتفاضــــاته
غيبا وراء الغيب مرشوقا([3])

فماذا يعني بالنسبة لي مدلول هو خارج نطاق ذاتي كما يقول كامو ؟ ([4])

---

(١) أفقي وعد : قصائد أولى ص ٣٩ — ٤٠ .
(٢) مزمور ، أغاني مهيار الدمشقي ص ١٣٩ .
(٣) حدود اليأس ، قصائد أولى ص ٢٤ .
(٤) العبث ، ص ٧٧ .

إن الكون يقدم للشاعر أشياءه كمواد جاهزة تتم بمعزل عن الإنسان فهو من ثم يمثل قوة متسلطة على الإنسان أن يجرد قواه باستمرار ويضفيها على هذا الواقع فيفقد بهذا كل مايمكن من إحساس بالقوة ، فلا يبقى له بعد هذا سوى شعوره بمحدوديته وصغره وضآلته وخطيئته : «أقبل في هاوية مليئة بفرحة المنبىء والنذير .. فرحة أن أصير خطيئة ، وخاطئا يحيا بلا خطيئة[1]» :

أسافر بالورق وغير الورق
بالبراعم والغصون
بالهواء وشعاع الشمس
ثم أتراجع
أتلملم
أتجمع
وأسقط في نفسي ناضجا وعموديا[2]

وحتى يستطيع أدونيس أن يتخلص من شعوره بالخطيئة . ذلك الشعور الملازم لاستسلام الإنسان لتلك القوى اللا محدودة والمحيطة به ، كان عليه أن يتحرر أولا من تسلط تلك القوى :

---

(١) هاوية ' أغاني مهيار الدمشقي ' ص ٩٠ .
(٢) شبح يتغلغل بين سلالم الوقت ، كتاب التحولات ' ص ٢٠٠ .

يلزمني الخروج من أسمائي
أسمائي غرفة مقلقـــلة
جب غائب
على أسبر على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسبر على
أحمد سعيد أســـبر (١)

وهكذا أحس أدونيس بما تشكله ذاته الخارجية من عوائق تعوق حريته وتفـــرده .

لقـد أدرك خطورة هذه الذات المألوفة التي تحركها دوافع خارجية وقوى مسبقة ومنفصلة تكمن فيها كل عوامل السقطة الذاتية :

أعجن خميرة السقوط ، أترك الماضي فى سقوطه وأختار نفسي (٢)

لقد أدرك الشاعر أن على الإنسان أن يعى حضوره الخاص فى هذا العالم، وهذا الحضور هو الذى يتمثله الانسان فى ذاته الحقيقية الداخلية. إن عليه أن يمحو كل الآثار فى داخله حتى يستطيع أن يحيا فى ظل ذاته فارغا ونظيفــا من كل المؤثرات والموروثات (أمحو الآثار والبقع فى داخلى ، أغسل داخلى وأتركه فارغا ونظيفا ، هكذا تحت نفسي أحيا) (٣) .

---

(١) يلزمني الخروج من أسمائي ، كتاب التحولات والهجرة ص ١٩٢ .
(٢) مزمور ، أغاني مهيار الدمشقي ، ٤٢ .
(٣) نفس القصيدة ، نفس المصدر ص ٤٣ .

وتوضح أعمال أدونيس الشعـــرية فى قصائد أولى ١٩٥٧ وأوراق فى الريح ١٩٥٨ وأغانى مهيـار الدمشقى ١٩٦١ وكتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ١٩٦٥ ، وغيرها ، توضح هذه الأعمال تأكيد أدونيس على هذه الذات الداخلية التى تمكنه من أن يكون ذاتاً فاعلة تحمل جذورها فى خطواتها :

آت بلا زهر ولا حقولا
آت بلا فصـــول
لاشىء لى فى الرمل فى الرياح
فى روعة الصبـــاح
الا دم فتى
يجرى مع الســماء
والأرض فى جبينى ، النبى ،
رف عصافير بلا انتهـــاء (١)

ولكن الشاعر لايلبث أن يكتشف أنه وإن استطاع أن يصير شيئاً من خلال ذاته المنفردة إلا أنه لم يحصل على شيء ، إن المعجزة التى حققتها ذاته بامتدادها نحـو الداخل قد أحالت رؤياه إلى فوضى، ويكتشف أن عليه كما يقول أمطانيوس ميخائيل أن « يتسلح بصمت الحجر ، وشجاعة القبر ، ليشهد مسرح

(١) ريشة الغراب ، مختارات من الشعر العربي الحديث (د. مصطفى بدوي) ص ١٨٣.

النهايات »[١]. لقد أدركت الذات أنه لا معنى بالنسبة لمصيرها المحدود وأنها في الواقع لا تختار كإرادة حياة، وإنما يتوقف هذا الاختيار على نقيض إرادتها وهو المـوت :

موعدنا مـــوت
وشطآننا يأس ألفناه، رضينا به
بحرا جليديا حديد الميـاه
نعبره، نمضي إلى منتهـاه[٢]

إن كل مايمكن أن تفعلة الذات هنا هو أن تتحدى من خلال إحســاس طاغ باللامبالاة، هذا الاحساس الذى يدفع بكل مشاعر الضغينة والعداء :

ألهو بعينى ليزدوج فيها العـالم
أرى السـماء اثنتين
الأرض أثنتـين
إلا أنــــا
أبقى واحــــداً
ـ وحيدا لا يبقى غير الحجر صديقا ؟
ـ أهتف: يا صدفة ! أنى جزؤك الرخو !

---

(١) دراسات فى الشعر العربى الحديث ، ص ٢٣٢ .

(٢) نوح الجديد ، مختارات من الشعر العربي الحديث (د. مصطفى بدوى) ص ١٩٠

وأدير قرني للشمس [١]

* * *

أما علي الجندي الشاعر العراقي، فقد تفتحت عينا اللامنتمي لديه على الرؤية المرعبة، العالم قفر لاظل للإنسان فيه وكل شيء فيه فارغ خال :

لكني مذ وطئت قدمي الأرض، شعرت بأن
العالم قفر ، قفر
لم ألمح حولي ظلا للإنسان(٢)

وفي جو من الإغراء والتخويف تعدو الذات جاهدة في محاولة للهرب من كل شيء، ومن خلال شعور بالضعف والعجز عن المقاومة :

وعدوت أحاول أن أهرب من ظلي
أو من خوفي ، أو من ضعفي
لكني راوحت مكاني ، وشعرت بأن تخذلني القدمان
في الأرض تغوصان [٣]

إن الاحساس بالغربة في أرض لاتعرفه يطارده باستمرار ، ويحاول

---

(١) الزمن فخار، كتاب التحولات والهجرة، ص ص ٢١١-٢١٢،
(٢) الرؤيا والرعب ، الشمس وأصابع الموتى ، ص ١٠
(٣) نفس القصيدة ، نفس المصدر ، ص ١١

الشاعر جاهدا ، أن يستنجد بكل شيء ، بأي شيء ، برب الماء العاصف ، بالريح ، بجناح الآه ، بالشعر وبالشمس ووجه القمر ، (١) ولكنه لايجد أمامه شيئا يتحرك في المشهد ، فالصمت اله منشور في كل مكان ، و:

الأرض ووجه الأفق وحتى الشمس
وأوراق الأشجار يغلفها لون أربد
أجوف... وذهول يحبس أنفاس الأشياء
ويخرس حتى تمتمة الغدران(٢)

ويفتقد الشاعر وجوده داخل هذا المشهد ، فإذا هو تمثال طيني ، مصلوب في الشرفة وحده،(٣)

لقد فتح على الجندي رؤيته على العالم في لحظة من أكثر اللحظات انفعالية، في لحظة المواجهة بين الذات والموضوع . ووقف أمام هذه اللحظة مرتعدا أمام المطلق المصيري فيها .

إن الوعي الذاتي بالتجربة البشرية يؤكد فشل مجموع الأدلة،فالمهم بالنسبة لوجودي هل حصلت تجربة الخلود بالنسبة للذات التي يتهددها الموت أم لا؟

---

(١) الرؤيا والرعب ' والشمس وأصابع الموتى ص ص ١١ - ١٢
(٢) الشمس وأصابع الموتى ' ص ١٤
(٣) المصدر السابق ' ص ١٠

يتهددني ... فأرى الموت حواليه هالة (١)

وتتفجر الصرخة في قلبه . الآن انتهى كل شيء من غير عودة ، وانقطع خيط الإتصال ، لقد تحمل الجسد الكثير من الأوجاع بلا طائل :

يمتلىء إهابي بهباب النهار
أحاول الا أختنق ولكن
دخان الأحجار المصهور يملأ صدري
يتسع الشق المزبد بالنار
ويقذف بالماء الناري ، وأحجار ذائبة
وخيول وحشية
تندفع من الشوق رؤوس تنصهر خلال المدالهي
عيون تنفقىء ، تنش
زعيق يثقب سمعي (٢)

وانعدم الأمل في كل شيء:

يا أهلي ، يا زراع الزمن الملعون
لم يبق في هذى الأرض العاقر مأمل (٣)

ولم يعد أمام الإنسان سوى الموت ،فيراه الشاعر في كل شيء ، في الصمت والعزلة والوحشة:

---

(١) رنصة جنائزية ' الشمس وأصابع الموتى ' ص ١٤٤
(٢) منحدر الساعات الأفقية ' الشمس وأصابع الموتى ص ص ٣٢-٣٣ .
(٣) عطشانة يا صبايا ' المصدر السابق ' ص ٣٨ .

لقد أصبح الإنسان حليفا للموت :
وحليف الموت القادم من خلف بحور الليل
هو الإنسان[١].

أوقف الجندى ديوانه «الشمس وأصابع الموتى»[٢] على تصوير تجربة الموت فى ذاته ولذاته كتجربة لايمكن بحال من الأحوال أن تكون ترقية إلى خلود من نوع ما .

لقد تناول الموت كسقوط للوجود الذاتى فى الزمن .

* * *

ومن هذه النهاية التى وصل إليها الجندى يبدأ يوسف الخال موقفه أمام تجربة الموت فلايلبث أن يكتشف الغلط فى كل شىء.

إن وجودنا النازع إلى الموت يشكل التناقض الفاضح بوجود موت هو النية المسبقة للوجود :

ترى يدركنا الموت كما نحس
جيارى،لا الذى صار فهمناه
قبلناه ، ولا ذاك الذى كان
كفرنا ، لايد الإيمان تفديبا[٣]

---

(١) القصيدة السابقة ، ص ٤٧ .

(٢) هو ما عثرت عليه من شعر الشاعر السورى .

(٣) الحوار الأزلى ، مجلة الشعر البيروتية ، العدد الاول — السنة الاولى كانون الثانى ١٩٥٧ص ٥٦ .

ولم يجد الحال فى مواجهة هذا الموت الآتى إلا أن يحيا بشعور الاقتلاع فى عالم عدو لن يمنحه شيئا ، فيتحول وجوده إلى انتظار ما يجىء حين لا يكون فى انتظاره(١) وذلك من خلال مشاعر اللامنتمى واحساسه بالغربة الدائمة والبـــلادة :

وشجرى ينؤ بالثمــار
يسرقها العابر فى الليل
وأنت فى الليل وفى النهار
لن أرفع يا قصيدتى
لأجلك الأسوار(٢)

لقد أصبحت المشاعر الأساسية المسيطرة هى الاحساس بأنه لاشىء يهم ، فمهما يحدث لن يأتى أسوأ من الموت .

* * *

إن النتيجة الفورية التى نستخلصها هى أن الموت قد أصبح واقعة بدهية يقع فريستها الإنسان ، يكفيه أن يعرفها مرة واحدة لكى يصبح مرتبطا بها إلى الأبد ارتباط المغلوب على أمره .

---

(١) الآية الأخيرة ، مجلة شعر (بيروت) العدد الرابع والعشرون - السنة السادسة — خريف ١٩٦٣ ، ص ١١ .

(٢) خمس قصائد ، مجلة شعر (بيروت) العدد ١٩ - السنة الخامسة - صيف ١٩٦١ ، ص ٩ .

والسؤال الآن إلى أين يمضي الشاعر العراف لإذن ؟ إن احساسه بضرورة أن يربح المعركة يجعله يدرك جيدا أن نهاية العالم سوف تتم على حساب الإنسان. هذا ما فكر فيه شعراء كأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا وفؤاد رفقه وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا .

إن هذا يعني — رغم كل شيء —. انتصار الواقع على الذات ، وسيخسر الإنسان المعركة من ثم :

خاسرة معركتي الجـــديدة
خاسرة معركتي الوحيدة (١)

وتحت ضغوط الخوف من انتصار الواقع تراجع هؤلاء الشعراء ، وأعلن أنسي الحاج ، أن موتنا لن يكون رفات الصباح ، (٢) وأخذوا يبحثون عن انتصار حاضر على الموت الآتي وذلك باحاطة الجسم بكل المغرقات الحسية وأهمها تجربة الجنس . يقول أنسي الحاج :

لاشيء يدوم لي
أعطيني ثديك ، علّه يبعث النعاس في رفيف جفني ، إني
منهوك وحزين (٣)

---

(١) عصام محفوظ: السيف وبرج العذراء ' مجلة شعر (بيروت) خريف ١٩٦٢ ص٣٦
(٢) أنس الحاج : الخنزير البرى ' مجلة شعر (بيروت) العدد ١٩ ـ السنة الخامسة صيف ٦١ ص٢٤
(٣) ثلاث قصائد ' مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس السنة الثانية، كانون الثاني ١٩٥٨

ويشكل هذا الهروب من الموت إلى النهم الحسى بداية البحث الحقيقى فى الحرية ، وهو الوجه الثانى من وجهى الموقف اللامنتمى .

لقد أدرك اللامنتمون فى نهاية الرحلة أنه من الغباء أن نضيع الوقت فى البحث عن الموت كوقت ضائع :

أنـرى أبـقى أغـني
ذكريات لم تعد تشعر أنى
كنت فيها فى زوايا الدير
حيث العمر آه بعد آه (١)

إن فقدان الحرية فى الواقع هو الموت الأكبر :

نتأت رجـــلاى
من قيـد الحرس
وفـراش جف
من شوك العيون (٣)

والحرية الوجودية ، تعنى حرية الارادة . الا أن هذه الارادة لا تستطيع أن تعمل الاحين يكون هناك دافع فإذا لم يكن هناك دافع لم تكن هناك ارادة.

---

(١) فؤاد رفقة ' الخروج من الدير ' مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس السنة الثانية كانون الثانى ١٩٥٨

(٢) شوق أبو شقرا . ثلاث قصائد ' مجلة شعر (بيروت) ـ العدد ٢٠ - السنة الخامسة خريف ١٩٦١ ص ٢٥

ثمت أن الدافع ينشأ عن اعتقاد ، فأنك لن تفعل شيئا ما لم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى ويجب أن يكون هذا الاعتقاد اعتقادا فى وجود شيء ، أى أن هذا الاعتقاد يعنى ما هو حقيقى ، وعليه فإن الحرية بهذا المفهوم تعتمد على الحقيقى . (١)

لقد رأينا من قبل انشغال اللامنتمى فى موقفه من الموت بقضية اللاحقيقى ، ورأينا كيف أن هذا اللاحقيقى قد قاده فى النهاية إلى بتر حريته من جذورها .

لقد وجد اللامنتمى فى الشعر العربى الحديث أن ممارسته للحريه أصبحت مستحيلة فى عالم لاحقيقى وأن على الإنسان من ثم أن يكون مدركا بوضوح لوجوده الذاتى والعيانى من خلال تجربته الخاصة .

لقد رأينا خلال حديثنا السابق كيف أن الواقع فى أعمال هؤلاء الشعراء قد فقد كل الحجج التى يمكن اقامتها لاقناعنا ، ورأينا كيف أن الانسان بخضوعه لمؤثرات الواقع الخارجية ولضروراته الداخلية قد انتهى إلى الاحساس بأن العصر عصر سراب ، وأن الانسان فيه خاضع لكل شيء ومضطهد من كل شيء ، وفى داخل هذا الوجود تمثل الشاعر قول كامو « أنا لا أستطيع أن أفهم ما يمكن أن تكونه حرية سوف يهبنى إياها كائن أعلى » (٢)

لقد أدرك اللامنتمى أن حريته حتى كاختيار بين احتمالين غير ممكنة

---

(١) كولن ويلسون : اللامنتمى ص ٤٥

(٢) العبث ص ٨٤

« فلا شيء يدوم له » (١) ، وإنما كل شيء عبث في عبث ، حتى إدراك الذات لذاتها . وأن لا شيء بذي قيمة نهائية لأنه مرتبط بألوان من المعارف السابقة على التجربة الشخصية ، وهذه المعارف تمثل من ناحية أخرى ثقلا على الحرية التي بدونها لن تستطيع الذات أن تدرك شيئا عن وجودها ولا عن العالم الذي يحتضنها :

أترى أبقى أغـــــــنى
ذكريات لم تعـد تشعر أني
كنـت فيهـا في زوايا الدير
حيث العمر آه بعد آه (٢)

وبذا يصطدم اللامنتمي في نهاية بحثه حول الموت والحرية، بجدران العبثية الذاتية والخارجية .

هكذا يشعر محمد عفيفي مطر ، فالذات لديه غريبة مفتتة وعارية ، والواقع يلاحق الذات بقسوته واضطهاده .

وأسلوب مطر هنا في تعامله مع الذات والوجود أسلوب تحليلي لا يهدف إلى المعرفة ، وإنما يهدف إلى تحليل هذا الوجود العبثي وتعريته بقصد فضحه في كل ما يكشف عنه العراف .

---

(١) أنس الحاج : ثلاث قصائد ، مجلة شعر (بيروت) — العدد الخامس — السنة الثانية كانون الثاني ١٩٥٨ — ص٢٥

(٢) فؤاد رفقة : الخروج من الدير ، مجلة شعر (بيروت) العدد الخامس ـ السنة الثانية ـ كانون الثاني ١٩٥٨ ص ١٤

لقد أتخذ الشاعر موقف العراف النبي الذى يخوض تجربة الكشف المستمرة ، ومن خلال هذا الموقف تواجه الذات منذ المولد الجوع والصدأ والموت والقسوة والعنف :

أمى ولدتنى فوق سرير الجوع
فشربت الصدأ السائل من مسمار العالم
ورقصت على إيقاع الموت
وأكلت الأرغفة الحجرية
فاخترقت صدرى الحربة فى أعراس الصمت (١)

لقد تبدى العالم فى إدراك العراف على إنه وجود كثيف فاقد لكل ما يمكن أن نعطيه له من معنى وإن كان وهميا ، وحتى الحب والجنس أشد الموجودات تأثيرا، تتحول إلى أشياء بلا ملامح :

حبيبتى وجه مضيع الملامح
تعبره الأحزان والأفراح دونما توهج أو انطفاء
تأكله البثور
... ...
الحب بيننا كراهة ، والبغض آية العشاق
أنا وأنت ميتان ياحبيبتى .. ونعشنا السرير (٢)

---

(١) أغنيات مشجول ، رسوم على قشرة الليل ص ٥
(٢) ثلاثية ، ملامح من الوجه الانباد وقليسى ص ص ١٨ - ١٩

لقد تحول الوجود إلى وجود سفاح يمارس الدعارة فى طرقاته :

مدائح الزنا وولد السفاح
فى الليل كان طاغيا فى الطرق المضاءة
يسأل كل عابر أن يخرج البطاقة الشخصية
يدخل فى الشوارع الخلفية
مطالبا بما يبيعه من عرق الأفخاذ أو ينتظر العطية (١)

حاول عفيفى مطر قبل فترة العرافة،وخاصة فى ديوانه كتاب الأرض والدم ١٩٦٩ أن يمتزج بالوجود امتزاجا حلوليا ، فأعاد إنشاد سفر التكوين محاولا الامتزاج بالماء وبالكون فى وحدة حلول صوفية ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف خيانة النهر فصاح به :

أيها النهــر الخئــون
أنا بين الرمح والحائط منصوب مقيد
جائع منك إلى كسرة طمى وأمومه
ظامىء منك إلى وجهك إذ ينشع فى قلبى جسارة (٢)

ومنذ أن انفصلت الذات عند عفيفى مطر عن الوجود واختيارها دور العراف وهى تحاول بإصرار فضح هذا الوجود وتعريته . هكذا اتخذت الذات دورها بإصرار على ألا تعود مرة أخرى موقفها السابق :

---

(١) أغنيات متجول ، رسوم على قشرة الليل ص ١٣
(٢) خيانة النهر ، كتاب الارض والدم ص ١٣

وحينما ينهشني تقلب الحقول في الضمير
فإنني لا أستطيع أن أعود خطوة إلى الوراء (١)

إن رحلتها في تعرية الوجود قد بدأت في الأجساد والعروق المعتمة وأعراس الردى والزحمة المنهزمة والثمار الحجرية واللغات الحجرية ، والقلوب الحجرية (٢) ، وتصبح الذات من ثم شاهد إدانة على الزمن المنكشف العورة والمختبيء الضمير حيث :

تصلبنـــا برودة الســرير
تقتلنا طفاوة الرغوة في العصير
تغتالنـا تحيــــــة الصديق
أو تزجنا حدائق الطريق (٣)

ويبدأ الشاهد في حشد مجموعة أدلة الإدانة .. لزوجة الألفة ، التحية التي تقال ، الجريدة التي تقرأ ، النكتة ، اللقمة التي نخطفها بالرعب أو بالطاعة :

لأننا نسقط في لزوجة الألفة في الصباح
تحية تقال أو جريدة تقرأ أو اشاعة
أو نكتة يضيع فيها دمنـا المسفوح
وتختفي وجوهنا في الليل والمجاعـــة

---

(١) ثلاثية ' ملامح من الوجه الانبادوقليسي ص١٦
(٢) في المعرفة المرة ' المصدر السابق ص ص ١٣—١٤
(٣) الشاهد والقضية ' ملامح من الوجه الانبادوقليسي ص٣٩

نخطف اللقمة من أكتفانا التي تنضجها الفصول
بالرعب أو بالطاعـــة
نستبدل اتهامنا حتى تضيع بيننا الجثة والقضية
ويلبس القاتل ما خلفه المقتول من ثياب [١]

إن هذا الانهيار فى معالم العالم هو أول اشارات العبثية كما يرى كامو. «قد يحدث أن تنهار معالم الزينة ، نهوض ، ترام ، أربع ساعات فى مكتب أو مصنع ، طعام ، ترام ، أربع ساعات من العمل ، طعام ، نوم ، واثنين ثلاثا ، وأربعاء وخميس وجمعة وسبت على وتيرة واحدة ... وذات يوم فقط تنتصب «اللماذا» ويبدأ كل شىء. وفى هذا التعب المصطبغ بالدهشة يدشن حركة الوعى ويوقظها» [٢] .

وفى موقف الإدانة الذى انتهى إليه العراف عند مطر ، يرى الكل مدانا... الصفاء والعكارة ، والنهر مبعث الوجود ، والبذرة والفاكهة والظلمة والصحف الغبية والكتب التى تولد فى المخادع الغريبة والأعين التى لا تنظر الأرض التى تحبل بالجريمة ، والساعة إذ تدور والشمس والأرض والقضاء ، والقاعة والبيارق والسيف والجنود والبرىء والمحسن والمسىء ... إنه بشكل عام يتهم الانسان ، الذات والوجود . إنه كعراف لم يستطع أن يحقق سوى الفشل ، ولذلك فقد قرر أن يقفز فى فوهة بركان ولكن :

---

(١) القصيدة السابقة ص ٤٠
(٢) العبث ص ٢٨

من قبل أن اقفز من فوهة بركان
أتهم الإنسان
لأنه منسحق ممتلىء بالشحم والهوان
ممتلىء بالضحك الجبان
ممتلىء من كتب التبرير والكهانة
بالرعب والخيانـــة
من قبـل أن أمـوت
أتهـــم السكوت
أتهـــم السكوت
أتهـــم السكوت (١)

٭ ٭ ٭

ولم تلبث هذه الجدارات العبثية أن قادت اللامنتمى فى أعمال خليل حاوى إلى الإحساس بالعجز عن فعل شيء سوى الانتظار العقيم ، والعمل على أن ينتظم سلوك الذات بحسب عبثية هذه الجدران .

الانتظار العقيم عند حاوى يحدد ما تبقى من ملامح جدران الوجود العبثى . لقد أدرك العراف أن الوجود مدان ، والذات كذلك ، وعجزت رؤيته عن إيجاد المخرج ، حتى أنه أصبح ينظر إلى نفسه على إنه مدان أيضا ... إنه لا يستطيع أن ينكر وجوده الآن ، ولا يستطيع أن ينفى أنه سيموت يوما ما لكن لمصلحة من يحدث هذا .

---

(١) الشاهد والقضية : ملامح من الوجه الانباذوقليسى ص ص ٤١ - ٤٢

لقد اكتشف العراف من خلال مباحثه أن المسألة لاتعدو أكذوبة سوداء ، وأن عليه أن ينتظر النهاية أو كما يقول عفيفى مطر « أتسلى بانتظار الكذب الاسود أن يفقس » (١)

من هنا يبدأ عراف حاوى البحث . . كيف يستطيع الإنسان أن يحيا الايام منتظرا لحظته ، ومن يقويه على تحمل هذه الكذبة السوداء :

في ليـالى الضيق والحـــرمان
والريـح المدوى فى متاهات الدروب
مــن يقوينـا عـلى حمـل الصليب
مـــن يقينا ســـأم الصحـــراء
من يطرد عنـا ذلك الوحش الرهيب
عنـدما يزحف من كهف المغيب (٢)

حاول عراف عفيفى مطر أن يقدم اقتراحا بأن يحيا الإنسان من خلال ذاته فقط :

وتزوج نفسك حتى تولد من أحشائك
وازرع نفسك حتى تأكل من أثمارك
وانزع عنـك قميـص الارث (٣)

---

(١) مرثية لسان الشمس القديمة . ملامح من الوجه الانبادوقليسى ص ٧٣
(٢) خليل حاوى : ليالى بيروت ، نهر الرماد ص ٢٣
(٣) محمد عفيفى مطر : رقصة فى آخر الاعياد ، ملامح من الوجه الانبادوقليسى ص ٧٧

فأراد بهذا أن يحدث طلاقا لارجعة فيه بين الذات والموضوع . أما حاوى فهو مع اداركه لأبعاد القضية، إلا إنه يعى جيدا أن أية اجابة مهما حاولت ، فلن تحقق شيئا من الاقناع . إنه يستطيع أن يجمع بعض الحقائق عن بعض الظواهر ، ولكنه سيظل دائما بحاجة إلى معرفة المزيد . وبسبيل بحثه عن المزيد تزداد الاشياء تعرية وادانة ويزداد هـو بذلك احساسا بالغربة ، وسيقول مع كامو :

« ولطالما انتظرت الادلة وتمنيت أن تكون على حق ، ولكن على الرغم من عديد القرون من الادعاء،وعلاوة على العديد من البلغاء والمفحمين . أعلم بأن هذا خطأ،وعلى هذا الصعيد على الأقل ، ليس ثمة سعادة قط مالم يكن بامكانى أن أعلم »[١]

عندما ماتت عروق الارض
فى عصـــر الجليـد .
مات فينـا كل عـرق
يبست اعضاؤنا لحـا قديد
عبثـا كنا نصد الريح
والليـــــل الحزينا
ونــدارى رعشــة
مقطـوعة الأنفاس فينـا

---

(١) العبث ص ص ٣٧ — ٣٨

رعشة الموت الاكيد (١)

لقد تكشفت معاينة الواقع أمام العراف عن عبثية الوجود ولاعقلانيته وبروده ، وأن كل مايجب أن تعرفه الذات عن هذا الوجود ينبغى الا يكون غير الموت ، فليحدث مايحدث ، ولتحاول كل الفلسفات أن تجيب وأن تفسر ، لكنها لن تستطيع أن تنفى هذا المطلق العبثى :

وأنا فى الكهف محموم ضرير
يتمطى الموت فى أعضائه
عضوا ، فعضوا ، ويموت
كل ما أعرفه أنى أموت
مضغة تافهة فى جوف حوت (٢)

لقد حدد الموت كايقاع أوحد للوجود الانسانى، موقف الانسان من الحياة ، وبطل لعازر ١٩٦٢ (٣) يعلم جيدا أنه ضعيف وغريب على الحياة باستغراق حمى وجوع دائم يأخذ شكل اللهفة المنتظرة فى قصيدة أخرى حينما يطلب من تموز أن ينقذ الأرض والانسان :

ياإله الخصب ، يا بعلا يفيض
التربة العاقر
ياشمس الحصيد

(١) خليل حاوى : عصر الجليد ، نهر الرماد ص‌ص ٨٩ - ٩٠
(٢) فى جوف الحوت نهر الرماد ص٦٩
(٣) الناى والريح

يا الهـــا ينفض القـــبر
ويا فصحـــا مجيـــــد
أنت يا تموز ياشمس الحصيد
نجنا ، نج عروق الأرض
من عقم دهاهـا ودها نا (١)

ولكنها محاولات مكتوب عليها الفشل :

عبثا كنا نهز الموت ، نبكى نتحدى (٢)

وتظل رحلات السندباد السبع رحلات خاسرة ، وتبقى رحلته الثامنة (ديوان الناى والريح) محاولة للبحث عن المطلق العبثى الذى لا يحسه ولا يعنيه .

وهكذا ينتهى حاوى إلى أن الانتظار عقيم والبحث عقيم والمعرفة مستحيلة ، وأن ما يتبقى بعد هذا هو المطالبة بانتظام السلوك الذاتى وفقا لهذه الجدران العبثية :

وليموتوا مثلما عاشوا
بلا تاريخ ، موتى لا يحسون الهلاك (٣)

---

(١) بعد الجليد ، نهر الرماد ص ٩٠
(٢) نهر الرماد ص ٩٣
(٣) عودة إلى سدوم ، نهر الرماد ص ص ١٢٧ — ١٢٨

فماذا يمكن أن يجدى ضحايا السأم الملعون ؟ [١] هذا ما سوف نجد اجابته في تحديد محمد الماغوط للوجود اللامنتمي .

لقد استطاع الشاعر السوري محمد الماغوط أن يعطى من خلال قصائده الشعرية عناصر الوجود اللامنتمي على نحو أكثر تحديدا ودقة .

بدأ الماغوط بتلخيص الأصوات اللامنتمية السابقة . إن الواقع الخارجي باطاره الحضاري يحاصر الذات بلزوجة كريهة . إنه عالم « الأدغال الحجرية »[٢] يحاصر الشاعر :

ياقات صلبة تصل حتى الذقن
بشفاه دبقة ومعاصم تخنقها الازرار [٣]

إن هذا العالم يحاصر الشاعر بقوى عدائية رهيبة . لقد تركت الحرب الزوجة تعلق أطراف المغلفات ، ونهداها الازرقان يتأرجحان تحت المطر كشانتين فارغتين ، فقد تحولت عوامل القسوة الخارجية إلى تجربة رهيبة في وجدان الشاعر :

لقـــد نهبوهـــــــــا
لقد تركوا لى العطر ... الغضاريف
والستائر المضرجة بالدماء

---

(١) نعش السكارى ، نهر الرماد ص ٤٤
(٢) المهذبة في دمر وحشى ، الفرح ليس مهنتي ص ٧٩
(٣) نجوم وأمطار ، غرفة بملايين الجدران ص ١٣

... وأنا أجلس كالجرذ وعند العتبة
أعد الغيـــوم وحلقات الدخان
لقـد كان صديقي الوحيـــد
وطفلته الجميلة من صلـــبي [١]

ويتزايد ثقل هذا الإحساس نتيجة إدراك الذات لحقيقة وجودها . إنه وجود مفروض وليس لها فيه حرية أن تختار، وجود بالقذف،وتجربة الذات معه تجربة تورط ، وغدا كل شيء مستحيلا :

لقـــد تورطت يا أبي
وغدا كل شيء مستحيلا [٢]

وهكذا حدد الشاعر إطار الحياة العبثية التي تحيط الذات بما فيها من محاصرة ولزوجة وقسوة وعدائية وداخل هذه الحياة وضع الشاعرخصائص الوجود الذاتي اللامنتمي في مواجهته لعبثية الوجود .

اللامنتمي كما يحدده إنسان الماغوط ، وجود بلا موقف ولا دليل :

أنا لا أحمل هوية في جيبي
ولا موعدا في ذاكرتي [٣]

(١) خيانة ، غرفة بملايين الجدران ص ١٩ — ٢٠
(٢) رسالة إلى القرية ، الفرح ليس مهنتي ص ٨٥
(٣) خريف الأقنعة ، المصدر السابق ص ٨٥

إن مستقبله يكمن فى قبره [١] ، ولم تعد له غاية يسعى إليها [٢] بعد أن رفع سبابته احتجاجا على الوجود [٣] :

وتركـــني أوحيـدا ... وقـدماى
تهتزان فى الهواء كقدمى المشنوق
... ...
لا أعرف أين أمضى هـــذه الليلة
وكل ليـــلة.[٤]

لقد انتزع الشاعر ذاته بعيدا لكى يحيا بذاته . إن جمهوره الوحيد هو ظله [٥] ومن ثم فقد تجاهل العالم لأن العالم تجاهله :

هجرتك لأنك تهجرنى
تجاهلتك لأنك تجاهلتنى [٦]

ومن خلال ذلك تبدو شخصية اللامنتمى متمركزة فى حيزها الخاص ، حيث لا حرية ولا حوار،وإنما وجود فردى معزول يواجه العالم بجنونه العبقرى :

(١) واجبات منزلية ، نفس المصدر ص ٤٦
(٢) بعد تفكير عميق ، الفرح ليس مهنتى ص ٤٩
(٣) ص ٥٠ نفس القصيدة ، نفس المصدر
(٤) فى الليل ، الفرح ليس مهنتى ص ٥٧
(٥) واجبات منزلية ، الفرح ليس مهنتى ص ٤٧
(٦) بكاء السنونو ، الفرح ليس مهنتى ص ٩٩

سأعيش هكذا
زهرة يرويها الدم وتقصفها الريح
لأروى ظمىء العميق
إلى الرمل والجنـــون
للتشفي من بلاد حزينة
تتأرجح أسنانها على مدخل التاريخ[١]

هذا الجنون الذى لا يستطيع أن يفهمه أحد،سوى الذات المنفردة برؤيتها الحادة فى موقفها تجاه سخافات العالم .

إن موقفه هذا هو موقف الأشياء الغريبة ، الذكريات والأحلام والتصورات والاشواق والحوادث الخاصة الذى يضم القلوب الوحيدة والنهود المهجورة والطاولة الأرملة .[٢] ومن خلال هذا الموقف يأخذ الشاعر فى ترديد أساطيره الذاتية كالمجنون :

فى المقـــاهى والحوانيـــــت
تحت النجوم وتحت بصاق الملايين
دون أن يفهمنى أحـد
لا طفـــل ولا طائر
لا وحش ولا إنسان. [٣]

(١) أوراق الخريف ' غرفة بملايين الجدران ص ص ٥ ـ ٦
(٢) وجه بين حذائين ' غرفة بملايين الجدران ص ٧٩
(٣) المصدر السابق ص ص ٧٩ — ٨٠

لقـد جاء الشاعر متأخراً ، بعد أن ضاع زمان النبوغ ، فرأى نهايته خنجرا مصوبا إلى قلبه فى الظلام دون أن ينظر إليه أحد [١] وكان هذا إيذانا لذاته بأن تحيا بلا شعور تجاه الآخر ، إن كل الأشياء تتساوى لديه ، وإن وجهى الحياة متشابهان أيضا :

ما الفرق بين زهرة على المائدة
وزهرة على القبر ؟
بين الخبز والعفن ؟
بين النهد والمطرقة ؟
بين أن يموت الانسان على رأس حملة
أو يموت وهو يتبرز متثائبا فى إحدى الخرائب [٢]

ويلتهى الماغوط إلى سيل من اللعنات والتحدى على النحو الذى توضحه قصيدته « فى يوم غائم » [٣] فسوف يضرب المائدة بسوطه ، ويصفع الأبواب خلفه بجنون،وينهب ويأكل ويثور ... فهو لن يموت قبل أن يغرق العالم ويقذف السفن بقدمه كالحصى [٤] . إن كل ما يتمناه هو أن يمسك هذه الأرض من جلدها ويقذفها كالهرة من النافذة [٥] . حتى إذا جاءت اللحظة

---

(١) نفس القصيدة ص ٨٠
(٢) النارد والجليد ، غرفة بملايين الجدران صص ٩٧ — ٩٨
(٣) غرفة بملايين الجدران ص ١١٦
(٤) صص ١١٦ — ١١٧
(٥) ص ١١٩

فإن أحاسيس اللامنتمى المبلدة سوف تحول بينه وبين الوقوع فى مصيدة اللحظة ، فسيظل يمارس تحديه الفاحش حتى النهاية :

ولكننى وأنا أحتضر
وأنا أسبح في قبرى كالحراث
سأموت وأنا اتثاءب
وأنا أشـــتم
وأنا أهـرج
وأنا أبـــكى [١]

* * *

وهكذا تنتهى تقريبا تصورات الشاعر العربى الحديث لعالم اللامنتمى كعالم عبثى متسلط يمارس جبروت السلطة الغاشمة بلا حدود ، وكيف إن على الذات بعد أن تأكد لها خطورة هذا العالم من ناحية وعجزها عن أن تحقق شيئا من الحرية،داخله أن تواجه هذا العالم بمشاعر كثيفة مبلدة فليحدث ما يحدث ، لأنه لم يعد هناك ما يهم .

---

(١) فى يوم غائم ' غرفة بملايين الجدران ص ص ١١٩ - ١٢٠

ثالثاً : مشـــاعر الحسية الجمالية :

كان من نتائج الثورات الإجتماعية التى عاشها العالم العربى، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، أن استطاعت المرأة أن تحظى بنظره اجتماعية متسامحة، ومتساهلة كذلك فى مجال العلاقات الاجتماعية، ارتبطت بخروجها إلى مجـــال العمل واحتكاكها بالرجال فى المصالح والمدارس. ولاشك أن هـذا التغيير قد أحدث هزة فى الوجدان البشرى للانسان العربى وترك آثاره الواضحه على الفنون التعبيرية كمضمون بشرى جديد على الحياة العربية .

وقد ساعد على هذا نمـو الطبقة البرجوازية نتيجة للظروف والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، والطبقة البرجوازية كما هو معروف طبقة تعتمد فى فلسفتها الجمالية على المشبعات الحسية باعتبار أن مايكمن فيها من قيم حيـاتية مادية هو الأساس فى كل مايمكن أن يكون من مطلق جمالى .

وتلعب المرأة الدور الرئيسي فى المطـامع البرجوازية لطبقة تمثل تفتح الذات الإنسانية على مافى داخلها وما حولها من ماديات قابلة للأخذ والعطاء والتفاعل .

وهكذا وجدنا جانبا من مشاعر الموقف الذاتى فى الشعر العربى الحديث يبحث عن الجماليات الحسية كوسيله استغراق وإشباع، فوجدها فى المرأة، كوجود يجمع كل ملامح الجمـال الحسى ، وكوسيلة إشبـاع ذات بما يكمن فيها من إمكانيات جمالية .

وقد أستطاع إلياس أبو شبكة وسعيد عقل قبل العقد الخامس من هذا القرن أن يحققا هذا التفتح البرجوازى الجديد ، فكانت أفاعى الفردوس لأبى شبكة ١٩٣٨ وبنت يفتاح ١٩٣٥ والمجدلية ١٩٣٧ وقدموس ١٩٤٤ ورندلى ١٩٥٠ لسعيد عقل تفتحا شهوانيا على الجمال الحسي الممثل فى المرأة ، خاصة فى أشعار سعيد عقل الذى أحس بالمرأة رمزا لجمال الوجود وعبقرية الخلق :

أجمل من عينيك حبي لعينيك
فإن غنيت غنى الوجـــود
فى نجمنا أنت ، وفى مدعى
أشواقنا ، أم فى كذاب الوعود؟
كنت فى بالى فاشتممت الشذا
فيه ، ترى كنت ببال الورود ؟[1]

ولم يلبث أن برز فى الميدان الشعرى نزار قبانى كشاعر يتخذ من الحسية الجمالية الممثلة فى المرأة مطلقه الجمالى ، واستطاع خلال مرحلة طويلة بدأت قبيل الخمسينيات من هذا القرن أن يؤكد أنه شاعر الحسية الجمالية المتألق .

* * *

. استطاع نزار قبانى وهو فى العشرين من عمره أن يبهـر الذوق العربى

---

(١) سعيد عقل : أجمل من عينيك ، رندلى ص ٧٩ .

بباكورة أحاسيسه الطفلة الساذجة فى بساطتهـا ، المنسابة فى تلقاء عفوى :

أعيي، جيبي
نجـــوما
وأبـــنى
على مقعـــد الشمس
لى مقعـــداً (١)

كما استطاع أن يؤكد نفسه على الذوق العربى شاعرا يعبد الجمال فى صوره الحسية، وينتظر فى شبق مرتعش تأثير هذه المعطيات الجمالية على حواسه أولا وعلى انفعالاته المتوترة ثانيا :

تخيلـت
حتى جعلت العطـور
ترى
ويشم اهتزاز الصدى (٢)

وانطلاقا من هذا الإحساس ، خاض الشاعر المغامرة بكل مافيها من دهشة وبكل ماتطلبه من اندفاع . وكانت المغامرة مغامرة مع المرأة خاضها مراهق

---

(١) ورقة الى القارىء : قالت لى السمراء ، ص ٢٢ .
(٢) قالت لى السمراء ، ٢٥ .

المثرين بجسده وعاطفته وخياله وتذوقه ، وأخذت المرأة تتسلل إلى حواسه كسبب وجيه من أسباب الحياة وكعنصر أساسى من عناصر الاقناع ، يتبناها الشاعر المراهق مسلمة يبنى عليها حياته .

آمن نزار قبانى بالمرأة كحل لمشكلة الحياة بصدد مواجهته للوجود كفرد، إن المرأة عند نزار قبانى تحمل معنى الحقيقة . كما إنها توضح تطور علاقته بالمفهوم الذى اتخذه حلا لمشكلته كفرد فى هذا الوجود :

أنا الحب عندى جدة وتطرف
وتكسير أبعاد ، ونار لهـــا أكل
وتخطيط أكوان ، وتعمير أنجم
ورسم زمان ... ماله ... ماله شكل
وتحطيم أسوار الثوانى بلمحـــة
وفتح سماء كلها أعين شهل
أنا ، ماأنا ... فلتقبليني مغامرا
تجارته الأشباح ... والوهم ... والليل[1]

لقد أدرك نزار أن الحياة تعبر عن نفسها فى الإنسان من خلال الجنس . فاندفع فى مغامرته، شعرا معجونا بالرغبة والشهوة والعرق :

---

(١) أحبك ، قالت لى السمراء ، ص ١١٩ .

شهية العطر ... أنا مارد
فحاذري أن تكسري قمقمه
ما أنت ... ما نهداك ... إن قهقهت
عواصفي ... وشهوتي الملجمة
لا يعرف الطوفان في جوفه
ماحلل الله وماحرمه (١)

وهكذا كان ديوان قالت لي السمراء الذي صدر عام ١٩٤٤ مغامرة جريئة وحادة متشنجة .جريئة بكسرها جدار الخوف فيما يتعلق بالجنس والتعبير عنه ، وحادة ومتشنجة بما اشتملت عليه من توتر وعصبية حاول أن يفسرها الشاعر في كتابه قصتي مع الشعر : « وإذا كان الحب والشهوة في هذا الكتاب قد اتسما بالتوتر والعصبية فلأن الحب تلك الأيام كان حبا مقهوراً ومحظوراً ومسروقا من ثقوب الأبواب »(٢) ولكن الواقع إن عصبية التعبير في هذه المغامرة كان نتيجة التوترات الانفعالية المصاحبة لخوض التجربة البكر من خلال اندفاع المغامر .

كانت مرحلة قالت لي السمراء مرحلة اكتشاف لعالم جديد خاضه الشاعر بانفعالات متوترة عصبية وباحساس طفـــولي سيطرت عليه روح الدهشة

(١) إلى زائرة ، قالت لي السمراء ، ص ١٥٢ .
(٢) قصتي مع الشعر ، ص٩٣ .

والانبهار ، وقامت المرأة فيه بدور العوامل الحسية الخارجية المهيجة للانفعال، حيث رأى فيها الشاعر الطاقة الجمالية فى هذا الوجود ، فأخذ من ثم يتغنى بالجمال الحسى الكامن فيها على اعتباره الأنموذج الأمثل للمثيرات الحسية .

ولما كانت هذه المرحلة الأولى مرحلة تعبير من خلال الدهشة لذلك فقد سيطر عليها التعبير المنفعل الذى تنفجر رغباته بصورة بدائية كاستجابة حسية جنسية كثيفة .

ولم تلبث حدة هذه الاستجابة أن هدأت فى المرحلة التالية،فى طفوله نهد ١٩٤٨.فكانت السمة الغالبة على أشعار هذه المرحلة روح التأمل الهادىء الفاحص لهذا الجمال المطلق الكامن فى المرأة . وأخذ نزار فى التحول داخل المرأة وخارجها ، وتحولت فى حسه إلى موضوع دراسة الفنان المتأمل التذوق واكتشف الشاعر من خلال تأمله أن الطبيعة قد حشدت كل جمالها فى المـــرأة :

أفكـــر
لولاك
لو لم يبح عن عبيرك
غيب
لو أن اشقرار
صباحى
لم يزرع فيه

هـدب
ولو لا
نعومة رجليك
هل طرز الأرض
عشب
تدوسين
أنـت
فللصبح نفسى
وللصخر قلب
ترى ياجميلة
لولا ك
هل ضج بالورد درب
ولولا اخضرار
بعينيـك
ثر المواعيد . .رحب ،
أيسبح بالضوء
شرق
أيغمر باللون
غـرب ؟
أكانت
تذر البريق الرمادى
ـ لولاك ـــ شهب

أكانت
ألوف الفراشات
فى الحقل طيبا تعب

٭ ٭ ٭

لو أنى
لست أحبك ، أنت
فماذا أحب [١]

وهكذا نظر نزار إلى المرأة كقوة سحرية مثيرة للاحساس بالجمال ، قوة يكمن فيها الحب والشهوة والتذوق والجمال .

كانت مرحلة قالت لي السمراء كما رأينا مرحلة انفعال بالجمال الحسى الممثل فى المرأة، ثم جاءت مرحله طفولة نهد لتقدم لنا نزار من خلال حالة المتأمل لمكونات هذا الجمال، ولم تلبث التجربة أن اتسعت بعد أن سيطر الشاعر على انفعالاته الثائرة فى سامبا ١٩٤٩ وأنت لى ١٩٥٠ ، فقد انتهى عصر القلق والتحفز ، وأصبح الشاعر مهتما بالنظرة الموضوعية المجردة .

إن أشعار الديوانين ترينا شاعراً يعيش على ظواهر الأشياء وبرودة

---

(١) لولاك ' طفولة نهد ' ص ٣٣ .

المشاعر . شاعر كرس نفسه لتصوير اللقطات المتناثرة المحيطة بعالم المرأة ، فهو هنا لايتعامل مع المرأة الانفعال وإنما يتعامل مع المرأة المظهر الحسى ، مع المايوه الأزرق وثوب النوم والتليفون والمانيكور والصليب الذهبي ، وثوب النوم الوردى وأحمر الشفاه وضفيرتى الماس ،وقصة الشعره الجارسون » :

تلبسين المغربُ الشاحب
فى برود شفيف
أزرق
مغرورق الخيط
سماوى الحفيف [1]
° ° °
كم وشوش
الحقيبة السوداء ...
عن جــــواه
وكم روى
للمشط ... والمرآة
مارآه [2]

ولاشك فى أن هذا التأمل المدقق المتابع للجزئيات الخارجية،إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر قد أفاق من استغراقه فى أحاسيس اللحظة

---

(١) المايوه الأزرق ' أنت لى ' ص ٩٢ .
(٢) أحمر الشفاه ، أنت لى ، ص ١٢١ .

التى كانت مسيطرة عليه من خلال انفعاله بالمرأة فى المرحلة السابقة وبالتالى فهو يشى — من ناحية أخرى — بالإفلاس العاطفى ، هذا الإفلاس الذى ظهر بعد هذا بشكل واضح ليجسد مأساة الشاعر الإنسان، الكامنة فى حيازته لما يشتهى ، لقد أمت المرأة دورتها فى نفسه وفقدت الشهوة رعشتها فحمل شعره بعد ذلك فى قصائد من نزار قبانى ١٩٥٦ والرسم بالكلمات، مهمة التعبير عن أزمته كانسان فقد الإحساس ببكارة الأشياء :

بردت قهوتنا
بردت حجرتنا
فلنقل ماعندنا
بوضوح فلنقل ماعندنا
أنا ماعدت بتاريخك شيئا
أنت ماعدت بتاريخى شيئا[1]

لقد أحس الشاعر ببرودة مشاعره تجاه المرأة الجنس ، والمرأة اللذة ، وبدأ فى محاولة لإنقاذ أشيائه — البحث عن اللاعادى :

وأنت ياسيدتى
من بعد هذا كله لست امرأة

---

(١) إلى ميتة ' قصائد من نزار قبانى ' ص ٩٦ .

هل تسمعين ياسيدتى
لست امرأة
وذاك مايحزننى
لأننى
أبحث ياعادية الشفاه
أبحث يامية الشفاه
عن شفة تأكلنى
من قبل أن تلمسنى (١)

وبدأ الشاعر يستعيد ذكرياته الفائتة الجمالية من خلال إحساس هائل بالمرارة :

لا أرى فيك وفى عينيك شيئا
بعد أن كنت لديا
قمة فوق ادعاء الزمن
عندما كنت غبيا (٢)

احس الشاعر بافلاسه العاطفى بعد أن أشبع حواسه خلال المرحلة الماضية

---

(١) إلى ساذجة ، قصائد نزار قبانى ، ص ٩٢ .
(٢) إلى ميتة ، قصائد من نزار قبانى ، ص ٩٨ .

فبدأ يتحدث عن الجنس والمرأة وجمالها الحسى من خلال الماضي وأفعال التذكر :

إذا تصفحت يوما يابنفسجتي
هذا الكتاب الذى لايشبه الكتبا
تبارکی بحروفی ... كل فاصلة
كتبتها عنك يوما ... أصبحت أدبا (١)

ويصل الشاعر إلى قمة إفلاسه حينما يعلن فى قصيدته « الرسم بالكلمات قائلا :

... واليوم أجلس فوق سطح سفينتى
كاللص .. أبحث عن طريق نجاة
وأدير مفتاح الحريم ... فلا أرى
فى الظل غير جماجم الأموات
أين السبايا ؟ أين ماملكت يدى ؟
أين البخور يضوع من حجراتى ؟
اليوم تنتقم النهود لنفسها
وترد لى الطعنات بالطعنات (٢)

---

(١) مدخل « الرسم بالكلمات » ص ١١ .
(٢) الرسم بالكلمات » ص ١٥ .

منذ هذه اللحظة أخذ احساس الشاعر بالجمالية الحسية يقل ، وأخذت القصيدة عنده تتحول إلى غنائية حزينة، وبدأ الأحساس بشيخوخة الانفعالات يدب إلى أشعاره ، فيتحول إلى اهتمامات قلت فيها هذه الحسية الجمالية ، وغلب على موضوعاتها التبجح في معالجة الجنس في يوميات أمرأة لامبالية ، وقصائد متوحشة .

وأصبح الشاعر يتناول الجنس من خلال استرجاع الذاكرة بعد أن فقدت انفعال اللحظة . فهو من ثم استرجاع حاد ومدقق.

كذلك اتجه إلى محاولة الاقتراب من الواقع الخارجي في محاوله لملامسته ملامسة مباشرة وموضوعية في دفاتر على هامش النكسة ومنشورات فدائية على جدران اسرائيل ولا وغيرها .

٭ ٭ ٭

ولا تزال هذه الحسية الجمالية من خلال الاحساس بالمرأة كمصدر أوحد لتفتيح الحواس، اتجاها يجد من يهتم به في العالم العربي من الشعراء، كما نرى في أعمال رضوان الشهال (جرار الصيف) ، وفي الأشعار النثرية التي كتبها محمود السيد وخاصة في قصيدته النثرية الطويلة مو نادا دمشق .

٭ ٭ ٭

فأبو شبكة وعقل ونزار والشهال ومحمود السيد شعراء يواجهون العالم بحواس نهمة، ومن هنا كان شعرهم صورة عن عالم لامكان فيه الا للموجودات الحسية. وهم في تناولهم لهذه الموجودات الحسية يرحلون فيها رحلة بحث عن جمال مطلق ، هذا الجمال الذي لايمكن أن يتوافر الا في المرأة ، ومن هنا

عاشت المرأة فى حواسهم جسدا يمنح اللذة والجمال والخصب .وحينما فقدت المرأة فى حس نزار قبانى هـذا العطاء ، فقدت قصيدته بالتالى هذه الجمالية الحسية ممـا أدى به إلى أن يتحول إلى موضوعات أخرى يجرب فيها طاقاته الشعريه .

* * *

وهكذا اتجهت القصيدة العربية الحديثة فى اطار الموقف الذاتى إلى التعبير عن هذا التجارب الذاتية من خلال مشاعر متنوعه . فقد اتجهت بعض هذه المشاعر إلى التعبير عن أزمتها من خـلال أحساس حاد بالحزن الذى أصبح ظـاهرة هامة من ظواهر التجربة البشرية فى الشعر الحديث ، فعبرت نازك الملائكة وملك عبد العزيز عن تجاربها من خلال مشاعر رومانسية حزينة متناثرة دلت على استغراق من الشاعرتين فى تفكير ذاتى منطوى .

ولكن الحزن بعد هـذا استطاع أن يحقق تأصيلا فى القصيدة العربية الحديثة من خلال أعمال صـلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وحسن فتح الباب ومحمد الجيار ومحمد مهران السيد وعبد الرحمن طهمازى ومسلم الجابرى وبدر شاكر السياب . فاستخدم صلاح عبد الصبور الحزن للتعبير عن الاحساس بالضياع والفشل ،وعبر محمد عبد المعطى حجازى وحسن فتح الباب والجيار ومحمد مهران السيد وطهازى والجـابرى عن الاحساس بالغربة فى المدينة من خلال مشاعر الحزن أيضا،ووصل بدرشاكر السياب الحزن إلى أن يكون موقفا متسلطا من خلال الاحساس بالموت .

أما المشاعر الذاتية الثانية فقد كانت مشاعر اللامنتمى كإنسان فتح عينيه على الوجود فوجده لايستأهل أن يحياه الإنسان . وجده وجودا كثيفا

مزعجا لايبعث الا على الغثيان واليـأس وإن على الانسان أن يبحث له عن مخرج .

قدم بلندر الحيدرى فى أعماله الشعرية هذا الوجود العبثى بطريقة مبعثرة وركز أدونيس على جانب منها فقط خاص، بالبحث عن الذات فى هـــذا الوجود العبثى ، وانتهى من بحثه إلى أن على الذات أن تجد نفسها فى ذاتها .

أما على الجندى ويوسف الخال وأنسي الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقة وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا،فقد دارات أبحاثهم حول الموت والحرية كمحورى الوجود العبثى :

إن الانسان لايستطيع أن يحقق شيئا إلا إذا تحقق من حريته ، ولكن هذه الحرية مكتوب عليها بالفشل شأنها شأن أى حقيقة.إن الحقيقة الوحيدة هى الموت كمصير لايملك الانسان من أمره شيئا .

وفى اطار هذا الوجود العبثى اتجه محمد عفيفى مطر إلى مزيد من التعرية والادانة لهذا الوجود، وانتهى إلى أنه لامخرج أمام الانسان سوى انتظار الموت . ومن هذ المنطلق يتحدث خليل حاوى عن طبيعة هذا الانتظار وكيف إنه يجب أن يكون انتظارا من خلال برودة اللامهم.

وينتهى تصور اللامنتمى فى الشعر العربى الحديث بتحديد محمد الماغوطى للامنتمى ووجوده،على أنه فى النهاية وجود بلا موقف ولا دليل ، وإن مستقبله يكمن في قبره الذى ينتظره بمشاعر ثلجية حارة .

ويبقى بعد هــذا الجانب الثالث من مشاعر الموقف الذاتي الذى خاضته

القصيدة العربية الحديثة ، وهى مشاعر الحسيه الجمالية من خلال الاحساس بالمرأة فى أعمال الياس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قبانى ورضوان الشهال ومحمود السيد ، هذه الأعمال التى واجه شعراؤها العالم من خلال حواس نهمة شبقة تهتم برصد مظاهر الجمال الحسية ، كما تتجسد فى المرأة ، وأثر هذا كله على مستوعبات الذات الحسية ، وعلى انفعالاتها كذلك.

خاتمة

وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن المقصود بلغة الشعر هنا طاقة القصيدة الشعرية الإبداعيه وإمكانياتها الفنية ، والتى تشتمل لذا ما حاولنا أن نخضعها لتحليل تفصيلي على الصور الشعرية والصور الموسيقية والتجربة البشرية .

* * *

لقد حاول البحث فى الباب التمهدى الأول أن يحيط أحاطة سريعة بالموقف الشعرى عامة، من خلال الوقوف على مفهوم المصطلح فى الكلاسيكية الغربية والعربية وأثر هذا المفهوم على الشعر العربى الحديث ، خاصة فى مراحلة الاحياء والكلاسيكية الجديدة كما تسمى فى شعر شوقى ومدرسته .

ورأينا كيف أن فلسفة القصيدة الكلاسيكية قد أعتمدت على أسس حسية موضوعية جعلت من وظيفة الشعر الإمتاع والإفادة ومن طبيعته التشكيل الخارجي من خلال مفهوم للصنعة التى تعتمد علي الأشكال الجاهزة والقواعد المعروفة .

ورأينا بعد ذلك كيف اتجه الشعر الحديث منذ الثورة الرمانسية إلى تغيير هذا المفهوم وبالتالي الأساس الجمالي لفلسفة التذوق الشعرى ، ثم رأينا كيف وصل هذا الموقف الشعرى فى القصيدة الشعرية الحديثة متأثرا بالعصر وما يدور فيه من صراعات وما تحقق له من إنجازات مادية تركت بصماتها علي الإتجاهات الشعرية الحديثة التى حاولت أن تعبر عن موقف الذات من هذا الوجود الخارجي من جهة ، وعن نفسها من جهة أخرى .

أما بالنسبة للموقف الشعرى فى القصيدة العربية الحديثة ، فقد حاول البحث أن يحيط به من خلال تناوله لقضايا الصراع بين القديم والجديد والنهضة الأدبية الحديثة ، وموقف أنصار الجديد والقديم من التراث وما

تمخض عنه من قضايا تتعلق بمفهوم التقليد والتجديد والمعاصرة ، ثم الحديث عن ثورة القصيدة العربية الحديثة والعوامل التى أدت إلى هذه الثورة ، ومظاهر هذه الثورة وتحديداتها .

ولقد كانت هذه المباحث تصويراً عاما للموقف الشعرى كبداية تمهدية لدراسة موضوع لغة الشعر العربى الحديث كموضوع يتعلق بالشعروقضاياه .

ولما كان مصطلح اللغة الشعرية من المصطلحات التى قد تثير مفاهيم عديدة متباينة فقد رأى البحث فى بابه التمهيدى الأول كذلك أن يحدد مصطلحه النقدى حتى تتضح الصورة منذ البداية ، فتناول فىهذا العمل الخاص بتحديد المصطلح النقدى،الحديث عن التجربة الشعرية أولا كتجربة فنيـة من وجهـة نظر جمالية حاول أن يلخص فيها جهود النقاد وفلاسفة علم الجمال السابقة ، وأن يشترك فى هذه المحاولة بالمناقشة والاستنتاج وانتهى إلى أن التجربة الشعرية تجربة فنية تعنى بشكل عام بالانفعال الشعرى الذى تولده الاستجابة للدوافع المثارة فى القصيدة الشعرية .

أما عن مكونات هذه التجربة الشعرية فهو موضوع لغة الشعر الذى رأيناه مصطلحا على مكونات العمل الشعرى من الفاظ وصور شعرية ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل موقف الشاعر من ذاته ومن وجوده .

وبانتهاء الباب الأول التمهيدى دخل البحث فى مجال دراسته الأصلية،وهو داسة لغة الشعر العربى الحديث فى القرن الاخير دراسة فنية جمالية تطبيقية تهتم قبل كل شيء بالعمل الشعرى ، وتحاول أن تستخلص من هذا العمل الخصائص الفنية والبشرية للغة الشعرية .

بدأت الدراسة كما رأينا بباب عن الخيال والصورة الشعرية درست فى فصله الأول التطور العام لمعنى الخيال وأثر هذا التطور فى الصورة الشعرية ، فتعرفنا على الخيال وتطوره فى الشعر الغربى ، وعلى الخيال والصورة فى القصيدة العربية الكلاسيكية والرومانسية .

وانتهى البحث بصدد حديثه عن تطور الخيال فى الشعر الغربى إلى أن النظرة الكلاسيكية الغربية أهملت شأن الخيال، وبالتالى أثره فى الصورة لأنها كانت نظرة تعتمد على الوضوح والنظام .

ولكن القصيدة الشعرية لم تلبث أن حققت تغييرا كبيرا فى مفهومها باعتمادها اعتمادا كبيرا على الخيال منذ الثورة الرومانسية، التى حطمت الوضوح والنظام وألغت كل سيطرة للعقل ومايرتبط به من تنظيم ووضوح ومنطقية .

وتتبع البحث رحلة تطور الخيال منذ الثورة الرومانسية ، ووقف وقفة متأنية بصدد الحديث عن موقف كولردج من الخيال والصورة الشعرية باعتباره من أهم المعالم التى أثرت فى الفلسفة الجمالية للخيال والصورة فى الفن الحديث .

ثم تتبع الخيال حتى وصل إلى مفهومه فى الشعر الحديث كقوة خلق على الحرية الإبداعية المطلقة، وكقوة تجميع بين أمور متباعدة تعتمد أكثر ماتعتمد على الواقع الذاتى فى سيولة وحرية وانطلاقة .

ولم يكن الموقف الكلاسيكى فى القصيدة العربية - كما رأينا - يختلف كثيرا عن الموقف الكلاسيكى فى القصيدة الغربية . فقد انتهى هذا الموقف

إلى مجموعة قواعد تنظيمية كما انتهى البحث ، تتلاقى فى فلسفتها العامة مع القواعد الكلاسيكية الغربية .

لقد أعتبرت الكلاسيكية العربية كما انتهى البحث الصور الشعرية صورا زائدة خارجية، القصد منها الإضافة أو التاكيد أو التزيين ، فكان هذا يعنى ببساطة أن الامتزاج بين الذات والموضوع فى هـــذه الفلسفة الشعرية غير مطلوب ، حيث ظلت معطيات الواقع الخارجى فى الغالب صورا محدودة يتم نسجها خارج الوجدان المدرك ،فغلب عليها من ثم الحسية الخارجية المنفصلة .

وحينما حدثت الثورة الرومانسية فى القصيدة العربية الحديثة منـذ بداية الثلث الأول من هذا القرن الأخير ، كانت البداية ثورة مبادىء نظرية نادت بأغلب مانادى به الرومانسيون الغربيون ، من الاعتماد على الخيال والعاطفة والتزام الوحدة العضوية والتعبير عن الوجدان . . إلى آخر هذه المباحث . ولم تسطع القصيدة العربية أن تمثل هذه المبادىء إلا بعد جيل تال استطاع أن يهضم أكـثر فلسفة التـذوق الجديدة التى دعا اليهـا المازنى والعقـــاد وشكرى . وهكذا اتجه شعراء المهجر وأبولو وامتدادهما فى العالم العربى إلى تأكيد صورة القصيدة العربية الجديدة فى وجـدان الذوق العربى بما اعتمدت عليه من افراط فى الخيال، ومن مطاوعة القصيدة الشعرية للتجربة النفسية ، ومن الاعتماد على الذات والتعبير عنها وإن فهمت الذات بمعنى الشخصية ، ومن الاعتماد على الإيحاء والرمز .

كانت هذه هى الصورة العامة للخيال وللصورة الشعرية فى القصيدة العربية الحديثة حتى الخمسينيات . ومنذ أن بدأت القصيدة الشعرية العربية

تجاربها الجديدة فى الخيال والصورة وفى مكونات اللغة الشعرية فى محاولة الشاعر للوصول بتجربته الفنية إلى الجدة والمعاصرة،أحدثت القصيدة الشعرية الجديدة تغييرات جوهرية فى فلسفة التذوق الشعرى ، وفى مفهوم الخيـال الشعرى والصورة الشعرية بنحو خاص .

فقد رأينا أنها قد اعتمدت منذ البداية على خيال حدسى لايهتم بالمكونات الخارجية الا على اعتبارها الرموز الانفعالية للصورة الذاتية ،واستطاع الشاعر العربى الحديث أن يحقق خلال اعتماده على هذا الخيال بناء وجود فنى مستقل يستمد مكوناته من عناصر الصورة الشعرية فقط .

كذلك رأينا كيف أن الشاعر العربى الحديث فى تجربته هذه المعاصرة قد اتخذ الخيال الشعرى الحدسى هذا وسيلة للكشف والاهتداء عن عالم يقوم على الحرية الابداعية المطلقة ، فتحولت الصورة الشعرية إلى صورة نفسية انفعالية، وتحول عالم التجربة الشعرية إلى عالم يموج بالألوان والأضواء والاصوات والرموز المتداخلة .

وهكذا تحـولت الصورة الشعرية الجديدة إلى غابة من الرموز الذاتية الداخلية والأسطورية ، وامتلأت بالاصوت التاريخية والأسطورية لتمثيل أبعاد نفسية طويلة وعريضة ومتعددة ، ممـا أدى إلى سيطرة الغموض على الصورة الشعرية ، واتجـاه القصيدة الشعرية العربية إلى الدرامية فى البنـاء والتكوين .

بعد هذا انتقلنا إلى الجانب الثانى من جوانب لغة الشعر العربى الحديث وهو الصورة الموسيقية .

في البداية حددنا المفهوم من الصورة الموسيقية، وقلنا إن المقصود بالصورة الموسيقية في الشعر، البناء الموسيقي بما يشمله من موسيقى تركيبية وهي الموسيقى الخارجية التي نراها في الأوزان والقوافي، وموسيقى تعبير داخلية تعتمد على التناسب الصوتي للكلمات بطريقة تمكن هذه الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نظام ممكن .

ومن خلال دراستنا لجماليات الصورة الموسيقية رأينا أنها تعتبر من أهم جوانب اللغة الشعرية لارتباطها ارتباطا أوثق بالانفعال الشعرى مباشرة .

وحتى نستطيع أن نعى جيدا تجارب القصيدة الجديدة مع الصورة الموسيقية ، كان علينا أن نرى تطور الصورة الموسيقية في القصيدة العربية .

ومن خلال هذا التتبع اتضح لنا أن القصيدة الكلاسيكيه ركزت اهتمامها على الموسيقى التركيبية الخاصة بالوزن والقافية ، إلى جانب بعض التلوين الموسيقى الداخلى الذى لم يلتفت اليه النقاد الكلاسيكيون حيث ركزوا أبحاثهم حول قضايا الأوزان الشعرية أو البحور كما سموها . وحول القافية .

ورأينا كذلك من خلال بحثنا في الصورة الموسيقية للقصيدة العربية الكلاسيكية أنها صورة تميزت بالمساواة والتنسيق التجريديين اللذين يعتمدان على توالى الحركات والسكنات في المقاطع والالتزام بالوحدة الموسيقية العامة المتكررة فى هذا التتابع المألوف .

لقد كانت — كما رأينا — صورة حسية خارجية ، فكانت بهذا صدى للخيال الحسي الذى سيطر على القصيدة العربية الكلاسيكية كما رأينا في تناولنا للصورة الشعرية .

ورأينا بعد هذا كيف أن الصورة الموسيقية للقصيدة العربية قد شهدت حركات ثورية كثيرة ومتوالية بدأت منذ فترة مبكرة ، منذ العصر العباسى وتمثلت فى الالتجاء إلى مجزوءات ومشطورات البحور ، ومحاولة التنويع فى القوافى التي بلغت قمتها فى الموشحات ، وتجريب أوزان جديدة كذلك،هى تلك التى عرفت بأوزان المولدين ، وحركة البديع التى بدأت كظاهرة منذ مسلم بن الوليد وتزعمها أبو تمام كمحاولة لخلق تنوع موسيقى داخلى إلى جانب موسيقى البحور المألوفة .

ثم تعرفنا بعد ذلك على الصورة الموسيقية فى صورة المدرسة الرومانسية على الصورة التقليدية ، وذلك من خلال مبادىء مدرسة الديوان وتطبقيات شعراء المهجر وأبولو ، وامتداد المدرسة بعد ذلك .

ورأينا فى النهاية أنها كانت تقريبا محاولات يغلب عليها السطحية ، فقد دارت داخل الاطار التقليدى،لاهتمام الرومانسيين بالتغير فى المضمون أكثر من اهتمامها بالتغيير فى الشكل — مع ايمانهم بضرورة هذا التغيير —ولان هذا التغيير فىالتكوين الموسيقى يحتاج إلىأجيال من التذوق والتعود علىالاشكال الموسيقية المغايرة .

الا أن القصيدة العربية الحديثة — كما رأينا — استطاعت من خلال الثورة الرومانسية أن تحقق نجاحا لابأس به فى الاعتماد على موسيقى التعبير إلى جانب الموسيقى التركيبية واعطائها مزيدا من الأهمية والاهتمام .

وظل الامر على هذا النحو من التجريب والتردد حتى ولدت حركة الشعر الجديد منذ الخمسينيات ، كحركة شعرية جديدة حررت الشكل الموسيقى من

كل شرط أو قالب سابق كما حررت الصورة الشعرية على النحو الذى رأيناه من قبل .

تناولنا فى البداية بشكل تاريخى حركة الشعر الجديد — مع احساسنا بسخافة هذا المنهج أثناء بحث المسائل الجمالية الفنية — فتعرفنا على الحركة وأهم مادعت اليه من ناحية التجديد فى الصورة الموسيقية .

وانتهينا من هذا الجزء التاريخى إلى هـذه الحقيقة التى قررناها من أن القصيدة الشعرية الجديدة تحاول أن تصبح صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الانغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الايقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتته .

لم تستطع القصيدة العربية الجديدة أن تصل إلى هذه النتيجة كما رأينا الا من خـلال ثلاثة أجيال من الشعراء، أخذوا يجربون ويجربون فى صورهم الموسيقية ، وكان من نتيجة تجاربهم هذه ما رأيناه من اعادة توزيع البحور التقليدية فى ظل المحافظة على الجانب القليدى فيها، فى محاولة لتغيير الإيقاع الموسيقى الذى روعى فيه أن يتناسب فى قراءته المعادة توزيعها مع الحجم الصوتى والتطور الانفعالى .

وكان من نتيجة هذه التجارب الاعتماد على موسيقى التفعلية ، وهجر الأوزان العروضية ، فاعتمدوا على تفعليه أو أكثر فى القصيدة من غير أن تخضع القصيدة لقانون موسيقى عام ينظم التكرار والمزج فى استخدام التفعلية أو التفاعيل .

وقد أتاحت موسيقى التفعلية هذه للشاعر الحديث كما رأينا امكانية واسعة

للتحرك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية ؛ كان آخرها الاعتماد على الموجة الشعرية كتشكيل موسيقى تفرضة الدفعة الشعرية الانفعالية .

أما بالنسبة للقافية فقد ارتبطت فى التشكيل الموسيقى الجديد بالحركة النفسية فأصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوى والنفسي كما أدركها الشاعر. بخلاف القافية فى الشكل الموسيقى التقليدى التى ارتبطت كما سبق ورأينا بالأساس الموسيقى الذى قام عليه هذا الشعر .

وكان من نتائج تجارب شعراء العرب الجدد أيضا قصيدة النثر كتعبير شعرى جديد أصبح يعتمد فى صورته الموسيقية على شكل من الايقاع النفسي. فقد ألغت قصيدة النثر كلية الموسيقى الظاهرة فى كل اشكالها ، وأصبحت تعتمد على الايقاع الذاتى الخاص الذى تبدى كايقاع حدسى ندركه خلال ادراكنا للتجربة الشعرية .

وفى نهاية حديثنا عن الصورة الموسيقية فى القصيدة العربية الحديثة تحدثنا عن موسيقى التعبير فى القصيدة الحديثة والتى كانت من أهم المنجزات الجمالية التى أكدتها القصيدة الحديثة .

وقد رأينا من خلال دراستها عند أكثر من شاعر أنها برزت كشكل موسيقي أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية بما تخلقه من ايحاءات موسيقية،استخدمت الكلمة كدلالة وكصوت انفعالى، كما اهتمت بخلق جو من الموسيقى التصورية المصاحبة للانفعال .

* * *

بعد هذا ، ننتقل البحث إلى تناول الجانب الثالث من جوانب لغة الشعر

العربي الحديث في نصف القرن الاخير كما أوضح من قبل ، وهو التجربة البشرية . فرأينا في تحديدنا للتجربه البشريه أن المقصود بها مضمون العمل الشعرى بما فيه من أفكار وقضايا ومواقف وبما يشتمل عليه من رؤية،خاصة كانت أم عامة. ورأينا كيف أن التجربة البشرية تعتبر جزءا متمما للغة الشعر إلى جانب الصورة الشعرية والصورة الموسيقية . فالباحث في لغة الشعر لا يستطيع بحال من الاحوال أن يتجاهل الحديث عن التجربة البشرية كجانب من جوانب هذه اللغة الشعريه .

واستنتجنا من تناولنا للتجربه البشرية ، أن التجربة الكلاسيكية أهتمت بالتعبير عن الحياة العامة الظاهرة تعبيرا تسجيليا ، على حين أهتمت التجربة الرومانسية بالذاتية في التعبير عن المشاعر والوجدان والأحساسيس الخاصة .

أما تجربه الشعر الجديد، كتجربة تعيش وجدان العصر وتعي كل محتوياته فقد رأيناها تجربة متعددة وجوه الرؤية الشعرية، ومتسعة لكل أطر الحياة العربية الحديثة،الإجتماعية والسياسة والفكرية والدينية ، فاستطاعت بهذا أن تحقق تحررها واستقلالها ، وأن تعين بالتالى على اكتشاف الذات العربية ، وعلى قدرة هذه الذات على مواجهة نفسها والعالم من حولها .

وعندما تناولنا التجربة البشرية للشعر الجديد بالتفصيل الأكثر ،وجدناها تتابين إلى موقفين ، الموقف الاجتماعى الذى نشأ نتيجة احتكاك الشاعر أكثر بمشكلات الحياة التى يعيشها وادراكه لخطورة الدور الذىيقوم به ازاءهذه المشكلات. والموقف الذاتي الذيجاء نتيجة مباشرة لاصطدام الذات بالوجود في

مواجهتها لنفسها ، وفى مواجهتها للوجود الخارجى .

وعندما تحدثنا عن الموقف الاجتماعى فى التجربة البشرية فى لغة الشعر العربى الحديث رأينا أن موقف شعراء هذا الاتجاه قد تباين تبعا لاختلاف رؤيتهم للواقع الاجتماعى وتصورهم بالتالى لأبعاد الموقف الذى يصدرون عنه .

وقد نتج عن هذا التباين أن أخذ هذا الموقف الاجتماعى طابع الثورية المتحمسة عند سليمان العيسى ويوسف الخطيب ومحمد الفيتورى ومعين بسيسو ، وأن يأخذ طابعا أكثر التزاما فى حماسه الانفعالى هذا عند شعراء المقاومة أمثال سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد . وقد تطور هذا الموقف من خلال موقف جدلى عند عبد الرحمن الشرقاوى ومحى الدين فارس وسعدى يوسف وأمل دنقل ، ليصل إلى شكله المتكامل فى الدعوة إلى الحرية الاجتماعية من خلال أعمال عبد الوهاب البياتى .

هكذا تطور الموقف الاجتماعى فى القصيدة العربية الحديثة من مجرد الانفعالات الحماسية الثائرة المندفعة إلى تحقيق موقف إيدلوجى واضح يعتمد على الحرية الاجتماعية .

أما الموقف الذاتى فقد ضم فى الواقع عددا من المشاعر الذاتية ، فقد سيطر الإحساس بالحزن على أعمال عديدة ربما كأثر متبقى من الآثار الرومانسية ، فتحول إلى أن يكون هما حياتيا سيطر على تجارب شعراء كنازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد أبو سنة وبدر شاكر السياب ، مع تفاوت فى هذا الاحساس بالحزن فى بواعثه ونتائجه ، وقد مثلت مشاعر الحزن هذه وجها من وجوه مشاعر الموقف الذاتى .

أما الوجـه الثانى فكان فى مشاعر اللامنتمى الذى ضم أغلب شعراء الموقف الذاتى مثل بلندر الحيدرى وأدونيس وعلى الجندى ويوسف الخال وأنسى الحاج وشوقى أبو شقرا وفؤاد رفقة وعصام محفوظ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد عيفى مطر وخليل حاوى ومحمد الماغوط .

أما الوجـــه الثالث فكانت مشاعر الحسية الجمالية فى المرأة والجنس عند الياس أبو شبكة وسعيد عقل ونزار قبانى ورضوان الشهال ومحمود السيد وعبد الخالق فريد .

لقد اتجه شعراء الحزن إلى التعبير عن تجـاربهم من خلال احساس حاد بالحزن الذى أصبح ظاهرة هامة من ظواهر التجربة البشرية فى الشعر الحديث .

على حين اهتم الشعراء اللامنتمون بتجربة اللامنتمى كإنسان فتح عينيه على الوجود فوجده لا يستأهل أن يحياه الانسان ، وجـده وجودا كثيفا مزعجا لا يبعث إلا على اللاانتماء .

أما أصحاب الحسية الجمالية ، فقد واجهوا العالم من خـلال حواس نهمة شبقة تهتم برصد مظاهر الجمال الحسية كما تتجسد فى المرأة ، وتتناول أثر هذا كله على الانفعالات الذاتية .

وبهذا يكتمل للبحث جوانبه التى حدت له من قبل .

* * *

أهم المراجع والمصادر

أولا :

المراجع

أ ـ المراجع العربية :

الدكتور ابراهيم أنيس : ١ ـ دلالة الالفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط . الأولى، القاهرة ١٩٥٨ .

٢ ـ موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ـ الرابعة، القاهرة ، ١٩٧٢

ابراهيـــــم حافظ : ٣ ـ (مترجم) أحـلام اليقظة ، تأليف الدكتور جورج هنرى جرين ، مطبعة لجنة البيان العربى ،القاهرة

الدكتور ابراهيم سلامة : ٤ ـ تيارات أدبية بين الشرق والغرب ، مكتبة الانجلو المصرية القاهـــرة ١٩٥٧

الدكتور ابراهيم العريض : ٥ ـ الشعر والفنون الجميلة ،دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢ .

ابراهيم عبد القادر : ٦ - حصاد الهشيم، الدار القومية للطباعة
المازنى والنشر القاهرة ١٩٦١ .

٧ - الشعر غاياته ووسائله ، مطبعة
البسفور ،القاهرة ١٩١٥ .

٨ - الديوان فى الأدب والنقد
(بالاشتراك مع عباس العقاد)
مطبعة الشعب ، ط . الثالثة،
القاهرة

أبو الحسن القيروانى : ٩ - العمدة فى صناعة الشعر، ط .
(ابن رشيق) حجازى — القاهرة ١٩٣٤ .

أبو عبد الله بن محمد بن عمران : ١٠ - الموشح في مآخذ العلماء على
(المرزبانى) الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة
١٣٤٣ هـ.

أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) : ١١ - البيان والتبيين ، تحقيق حسن
السندوبى ،المكتبة التجارية،ط . -
الرابعة — القاهرة ١٩٥٦ .

١٢ - الحيوان ، تحقيق عبد السلام
هارون ، القاهرة ١٩٤٧ .

أبو الفرج قدامة بن جعفر : ١٣ ـ نقد الشعر ، القاهرة ١٩٣٤ .

أبو القاسم الشابي : ١٤ ـ الخيال فى الشعر عند العرب ، مطبعة العرب، تونس ١٩٣٠.

أبو هلال العسكرى : ١٥ ـ الصناعتان ، القاهرة ١٣٢٠ هـ

الدكتور احسان عباس : ١٦ ـ بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩.

١٧ ـ (مترجم) كتاب الشعر لأرسطاليس، دار الفكر العربى، القاهرة

١٨ ـ فن الشعر ، دار الثقافة ، ط . ، الثالثة ، بيروت .

أحمد ابراهيم الشريف : ١٩ ـ الحتم والحرية فى القانون العلمى ، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٧٢ .

أحمد أمين : ٢٠ ـ زعماء الاصلاح ، القاهرة ١٩٢٩ .

الدكتور أحمد حمدى محمود : ٢١ ـ (مترجم) مبادىء الفن ، تأليف روبين جورج ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٦ .

الدكتور أحمد زكي : ٢٢ ـ النقد الأدبي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ١٩٧٢ .

الدكتور أحمد ضيف : ٢٣ ـ مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، القاهرة ١٩٢١ .

الدكتور أحمد عزت راجح : ٢٤ ـ (مترجم) محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ؛ تأليف فرويد، مكتبة الانجلو ، القاهرة .

امطانيوس ميخائيل : ٢٥ ـ دراسات فى الشعر العربى الحديث ، منشورات المكتبة العصرية . ط. الأولى . بيروت ١٩٦٨ .

الدكتور أمين العيوطى : ٢٦ ـ (مترجم) معنى الواقعية تأليف جورج لوكانش ،دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١ .

أنس داود : ٢٧ ـ التجديد فى شعر المهجر ، دار الكاتب العربى ،القاهرة ١٩٥١ .

أنطون غطاس كرم : ٢٨ ـ الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت ١٩٥١

أنور الجندي : ٢٩ ـ نزعات التجديد في الأدب العربي المعاصر، القاهرة ١٩٥٧ .

أنيس الخوري المقدسي : ٣٠ ـ الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، ط. الثالثة . بيروت ١٩٦٣ .

أنيس زكي حسن : ٣١ ـ (مترجم) اللامنتمي، دراسة تحليلية لأمراض البشر في القرن العشرين، تأليف كولن ولسون، دار العلم للملايين، ط. الأولى بيروت ١٩٥٨.

الدكتور تمام حسن : ٣٢ ـ مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٥

جبرا ابراهيم جبرا : ٣٣ ـ (مترجم) الأسطورة والرمز، مجموعة من النقاد، منشورات وزارة الأعلام العراقية، بغداد ١٩٧٣ .

حازم القرطاجنى : ٣٤ — منهاج البلغاء ، تحقيق ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس .

حامد عبد القادر : ٣٥ — علم النفس الأدبى ، لجنة البيان العربى ، القاهرة ١٩٤٩ .

حسن توفيق : ٣٦ — اتجاهات الشعر الحر ، الهيئة المصرية العامة،القاهرة ١٩٧٠ .

الدكتور حسن ظاظا : ٣٧ — اللسان والإنسان ، مدخل إلى معرفه اللغة ، دار المعارف ،القاهرة ١٩٧١ .

الدكتور حسن عباس صبحى : ٣٨ — الصورة في الشعر السودانى ، وزارة الثقافة والإعلام،المجلس القومى لرعاية الآداب والفنون — الخرطوم.

الدكتور حسن عون : ٣٩ — (مترجم) نظرية الأنواع الأدبية ، تأليف فنسان ، ط مطبعة رويال ، الاسكندرية .

الدكتور حلمى مرزوق : ٤٠ — تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث في مصر في الربع الأول

من القرن العشرين ، ط . الأولى — دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦ .

خالدة سعيد : ٤١ — (مترجم) عصر السريالية ، تأليف والاس فاولي ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٧ .

الدكتور درويش الجندي : ٤٢ — الرمزية فى الأدب العربى ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .

الدكتور رشاد رشدى : ٤٣ مذاهب النقد الأدبى ، بالاشتراك مع آخرين ، الدار القومية — القاهرة .

الدكتور زكريا إبراهيم : ٤٤ — فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة .

٤٥ — مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة .

الدكتور زكى المحاسنى : ٤٦ — نظرات فى أدبنا المعاصر ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٠ .

الدكتور زكى نجيب محمود : ٤٧ — (تعريب) فنون الأدب ، تأليف هـ . ب تشارلتون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٥ .

سالم نصار : ٤٨ — (مترجم) العبث ، تأليف البير كامو ، دار الاتحاد ، بيروت .

سامى الدروبى : ٤٩ — (مترجم) المجمل فى فلسفة الفن ، تأليف بندتو كروتشة ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٧ .

٥٠ — (مترجم) مسائل فلسفة الفن المعاصر ، تأليف ج.م جويو ، دار الفكر العربى . القاهرة ١٩٤٨ .

سامى الكيالى : ٥١ — الأدب المعاصر فى سورية ، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩ .

الدكتور سعد مصلوح : ٥٢ — (مترجم) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، تأليف س. موريه عالم الكتب ، مصر ١٩٦٩ .

الدكتورسلمى الخضراء الجيوسى ٥٣ - (مترجم) الشعر، تأليف لويز بوجان، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦١ .

٥٤ — الشعر العربى المعاصر ، تطوره ومستقبله ، بحث بمجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد الرابع - العدد الثانى (يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٧٣) .

سليم البستاني : ٥٥ ـ الالياذة ، (المقدمة) مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٠٤ .

الدكتور سيد نوفل : ٥٦ ـ البلاغة العربية فى دور نشأتها ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٤٩ .

د . شكرى محمد عياد : ٥٧ ـ البطل فى الأدب والأساطير، دار المعرفة ، ط الأولى، القاهرة، ١٩٥٩ .

٥٨ ـ الأدب فى عالم متغير، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٧١ .

الدكتور شوقى ضيف : ٥٩ ـ دراسات فى الشعر العربى المعاصر مكتبة الخانجى ، القاهرة .

٦٠ ـ شوقى شاعر العصر الحديث ، دار المعارف، مصر .

٦١ ـ فصول في الشعر ونقده ، دار المعارف، مصر ١٩٧١ .

٦٢ ـ النقد ، دار المعارف ، سلسلة فنون الأدب العربى ، مصر .

صالح جودت : ٦٣ ـ ناجى حياته وشعره ، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة ١٩٦٠ .

صلاح عبد الصبور : ٦٤ - قراءة جديدة لشعرنا القديم ، دار الكاتب العربى ، للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨.

٦٥ - ماذا يبقى منهم للتاريخ ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

صلاح لبكى : ٦٦ - لبنان الشاعر ، منشورات الحكمة ، بيروت ١٩٥٤ .

طاهر الطناحى : ٦٧ - حياة مطران ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ١٩٦٥ .

الدكتور طه الحاجرى : ٦٨ - فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ، مطبعة رويال ، الاسكندرية ١٩٥٢ .

الدكتور طه حسين : ٦٩ - حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠ .

عباس محمود العقاد : ٧٠ - ابن الرومى ، حياته من شعره ، دار الكتاب العربى ط - السادسة ، بيروت ١٩٦٧ .

٧١ - ساعات بين الكتب ، مطبعة السعادة ، ط ، الثالثة القاهرة ١٩٥٠ .

٧٢ ـ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط . الثانيه ، القاهرة ١٩٥٠ .

٧٣ ـ مطالعات في الكتب والحياة ، مطبعة الاستقامة ، ط . الثانية ، القاهرة .

عبد الجبار داود البصري : ٧٤ ـ مقال في الشعر العراقي الحديث ، المؤسسة العامة للصحافة ، دار الجمهورية ، بغداد ١٩٦٨ .

الدكتور عبد الرحمن بدوى : ٧٥ ـ فن الشعر لأرسطو مع الترجمة العربية القديمة ، ترجمة وتحقيق ، مكتبة نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٥٣ .

عبد العزيز الدسوقي : ٧٦ ـ جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٠ .

الدكتور عبد الغفار مكاوى : ٧٧ ـ (ترجمة بتصرف) ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر الجزء الأول (الدراسة) تأليف

هوجو فردرينش،الهيئةالمصرية العامة للكتـاب،القاهرة ١٩٧٢ .

الدكتور عبد القادر القط: ٧٨ ــ قضايا ومواقف ــ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

عبد القاهر الجرجاني : ٧٩ ــ أسرار البلاغة ، المكتبة التجارية الكبرى ــ القاهرة .

٨٠ ــ دلائل الاعجاز ، ط . المنار ــ القاهرة ١٣٣١ هـ .

عبدالله بن مسلم (ابن قتيبة): ٨١ ــ الشعر والشعراء ــ ط. دار إحياء الكتب العربية ،القاهرة.

عبدالله الركيبي : ٨٢ ــ دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث ، الدار القومية ــ القاهرة.

عربية توفيق لازم : ٨٣ ــ حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث ، مطبعة الإيمان ، بغداد ١٩٧١ .

الدكتور عز الدين اسماعيل: ٨٤ ــ الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط . الثالثة ، القاهرة ١٩٧٤ .

٨٥ ــ الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٧

الدكتور عزمى سلام : ٨٦ ــ لدفيج فنجشتين ، دار المعارف بمصر ، القاهرة .

عصام محفوظ : ٨٧ ــ دفتر الثقافة العربية الحديثة ، دار الكتاب اللبنانى ، ط الأولى بيروت ١٩٧٣ .

الدكتور عفيف البهنسي : ٨٨ ــ دراسات نظرية في الفن العربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ .

على الجندى : ٨٩ ــ فن الإسجاع ، دار الفكر العربى ، القاهرة .

٩٠ ــ فن التشبيه ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٢ .

الدكتور عبد على الواحد وافى : ٩١ ــ فقه اللغة ، لجنة البيان العربى ، ط . الخامسة القاهرة ١٩٦٢ .

عمر الدسوقى : ٩٢ ــ فى الأدب الحديث و ج ١ ، ط . الثانية ، القاهرة ١٩٥٠ ؛ ج ٢ ط الأولى ، القاهرة ١٩٥٠ .

العوضى الوكيل : ٩٣ — الشعر بين الجمود والتطور، الدار القومية للطباعة، القاهرة ١٩٦٤ .

٩٤ — العقاد والتجديد فى الشعر ، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧ .

الدكتور فائق متى : ٩٥ — اليوت ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٦ .

فؤاد كامل : ٩٦ — (مترجم) الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، تأليف جان فال ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

الدكتور لطفى عبد البديع . ٩٧ — الشعر واللغة ، مكتبة النهضة — أولى — القاهرة ١٩٦٩ .

الدكتور لويس عوض : ٩٨ — الاشتراكية والأدب ، دار الآداب ، ط . الأولى ، بيروت ١٩٦٣ .

٩٩ — (مترجم مع دراسة) فن الشعر لهوراس ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٠ .

ماجد أحمد السمرائى : ١٠٠— نازك الملائكة ، الموجة القلقة ،

منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٧٥ .

مارون عبـاد : ١٠١ — مجددون ومجترون ، دار العلم الملايين، بيروت ١٩٤٨ .

الدكتور ماهر حسن : ١٠٢ — (مترجم) أزمة الشعر المعاصر ، تأليف راندل جاريل ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة

مجاهد عبد المنعم مجاهد : ١٠٣ — (مترجم) الواقعية فى الفن ، تأليف سيدنى فنكلشتين،الهيئة المصرية العامة — القاهرة ١٩٧١ .

محمد ابن أحمد (ابن طباطبا) : ١٠٤ — عيار الشعر ، تحقيق الدكتور طـه الحاجرى ، ومحمد زغلول سلام ، شركة فن الطباعة ، القاهرة ١٩٥٦ .

محمد خلف الله أحمد : ١٠٥ — معالم التطور الحديث فى اللغة العربية وآدابها،دار احياء الكتب العربية — القاهرة .

الدكتور محمد زكي العشماوى : ١٠٦ — الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة ط . الثانية ، الاسكندرية ١٩٧٤ .

١٠٧ — قضايا النقد الأدبى المعاصر ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية
١٩٧٥ .

محمد صالح الجابرى : ١٠٨ — الشعر التونسي المعاصر خلال قرن ، الشركة التونسية للتوزيع — تونس
١٩٧٤ .

الدكتور محمد الصادق عفيفى : ١٠٩ — الاتجاهات الوطنيـة فى الشعر الليبي الحديث،دار الكشاف ط . الأولى — بيروت ١٩٦٩ .

الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب : ١١٠— فى النقد الأدبى الحديث ، مطبعة دار التأليف، القاهرة١٩٦٧ .

الدكور محمد على أبو ريان : ١١١— فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية — ط . الأولى — القاهرة
١٩٦٤ .

الدكتور محمد غنيمى هلال : ١١٢— الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة

١١٣ — النقد الأدبي الحديث، مصادره الاولى ، تطوره، فلسفاته الجمالية ومذاهبه ، دار ومطابع الشعب ط . الثالثة — القاهرة ١٩٦٤ .

الدكتور محمد محمد حسين : ١١٤ — الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر ، ج ١ مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٤ .
، ج ٢ مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمد مصايف : ١١٥ — جماعة الديوان فى النقد ، نشر مطبعة البعث ،قسطنطينية، الجزائر ١٩٧٤ .

الدكتور محمد مصطفى بدوى : ١١٦ — دراسات فى الشعر والمسرح ، دار المعرفة،القاهرة ١٩٦٠ .

١١٧ — (مترجم) الشعر والتأمل ، تأليف روستريفور هاملتون، المؤسسة المصرية العامة القاهرة ١٩٦٣ .

١١٨ — (مترجم) العلم والشعر ، تأليف إ. أ رتشاردز ،مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة .

١١٩ — كولردج ، دار المعارف بمصر، القاهرة

١٢٠ — (مترجم) مبادىء النقد الأدبى ، تأليف رتشاردز، المؤسسة المصرية — القاهرة ١٩٦٣ .

١٢١ — مختارات من الشعر العربى الحديث ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٦٩ .

الدكتور محمد مصطفى هدارة : ١٢٢ — تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٢ .

١٢٣ — مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم ، القاهرة ١٩٥٦ .

الدكتور محمد مندور : ١٢٤ — خليل مطران ،مطبعة دار الهناء القاهرة ١٩٥٤ .

١٢٥ — الشعر المصرى بعـد شوقى ، الحلقة الأولى ، معهـــد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ١٩٥٥ .

١٢٦ — الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ١٩٥٧

١٢٧ — فن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤ .

١٢٨ — في الأدب والنقد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ط . الثالثة — القاهرة ١٩٥٦.

الدكتور محمود الربيعى . ١٢٩ — في نقد الشعر ، دار المعارف مصر — ١٩٦٨ .

الدكتور محمود السعران : ١٣٠ — علم اللغة ، مقدمة إلى القارىء العربى ، دار المعارف بمصر ١٩٦٢ .

١٣١ — اللغة والمجتمع ، رأى ومنهج ، المطبعة الاهلية ، بنغازى ٨ ١٩ .

محى الدين صبحى : ١٣٢ — نزار قبانى شاعرا وإنسانا ، دار الآداب ، ط . الأولى بيروت١٩٥٨ .

مختار الوكيل : ١٣٣ — رواد الشعر الحديث ، مطبعة الكلمة ، القاهرة ١٩٥٣ .

الدكتور مصطفى سويف : ١٣٤ — الأسس النفسية للابداع الفنى ، فى الشعر خاصه . دار المعارف بمصر ، ط . الثالثة — القاهرة ١٩٧٠ .

مصطفى صادق الرافعى : ١٣٥ — تحت راية القرآن ، مطبعة الاستقامة ، ط . الثالثة،القاهرة ١٩٥٣ .

مصطفى صفوت : ١٣٦ — (مترجم) تفسير الاحلام تأليف سيجموند فرويد،دار المعارف بمصر .

مصطفى عبد اللطيف السحرتى : ١٣٧ — أدب الطبيعة ، القاهرة ١٩٣٧ .

١٣٨ — الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ط . المقتطف ، القاهرة ١٩٤٨ .

١٣٩ — شعر اليوم ، ط . ممفيس ، القاهرة ١٩٥٧ .

مصطفى ماهر : ١٤٠ — (مترجم) مبـــادىء علم الجمـال (الاستاطيقا) تأليف لالو ، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٩ .

الدكتور مصطفى مندور : ١٤١ — اللغـة والحضارة ، منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٧٤ .

الدكتور مصطفى ناصف : ١٤٢ — الصورة الشعرية ، القاهرة ١٩٥٨ .

١٤٣ — نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٥ .

ميخائيل نعيمة : ١٤٤ — الغربال ، دار المعارف، القاهرة ١٩٤٦ .

نازك الملائكة : ١٤٥ - قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، ط . الثالثة — بغداد — ١٩٦٧ .

ناظم حكمت وآخرون : ١٤٦ — مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي ، مطبعة الدار المصرية ، القاهرة .

نزار قبـاني : ١٤٧ — الشعر قنديل أخضر ، المكتب التجاري ، ط . الثانية ، بيروت ١٩٦٤ .

١٤٨ — قصتي مع الشعر ، سيرة ذاتية ، منشورات نزار قباني ، ط . الاولى — بيروت ١٩٧٣ .

نعمات أحمد فؤاد : ١٤٩ — أدب المازنى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ١٩٥٤ .

الدكتور نعيم حسن اليافى : ١٥٠ — الشعر بين الفنون الجميلة ، دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٨ .

الدكتور نقولا فياض : ١٥١ — على المنبر ، دار المكشوف ، بيروت ١٩٣٨ .

الدكتور يوسف عز الدين : ١٥٢ — الشعر العراقى الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٥ .

١٥٣ — فى الأدب العربى الحديث ، ط دار البصرى، بغداد ١٩٦٧ .

المراجع الأجنبية

REFERENCES

Bowra, C M. : The Heritage of Symbolism, Mucmilan Co. Ltd., London, 1951.

Campbell, Jeseph : The Hero with a Thousand Faces, Meridian Books, New York, 1956 .

Combes, H. ; Literature and Criticism. Pelican Pooks, : 1963 .

Crane, R.S : Critics and Criticism, Ancient and Moderns, Chicago, 1952.

Edman, Irwin · Arts and The man, an Introduction, to Aesthetics, Montor Books, 3rd: Imp. 1651.

Eliot, T.S : —Notes Towards The Definition of Culture, Faber & Faber, London, 1948.

—Selected Essays, Faber & Faber, London, 1932

—The Use of Poetry, and The Use of Criticism, Faber & Faber, London, 1950:

Enright. D.J. ; and Chickera, E de. : English Critical Texts, London, 1962.

Goodman, P. : The Structure of Literature, Chicago, 1954.

Heller, Erich ; Mhe Hazard of Modern Poetry, in Disinherited Mind, A Pelican Book, 1961.

Jung, C. ; Bsychology of Unconscious, translated by Beatrica M Hinkle, Kegan paul, London, 1933 ,

Ogden, C.K : and Richards, I.A. ; The Meaning of Meaning, London, 1949.

....:The Penguin Book of Contemporary Verse, edited by Kenneth Allott, Penguin Books, 1972.

Poe, E A ; Complete Tales and Poms, Randon House, U.S.A. 1938.

Read, H : Collected Essays in Literary Criticism, Faber & Faber, London.

– Forms in Modern Poetry, Vision Press, London, 1948 ,

Spender, H. : Higheights of Modern Literature, Mentor Books

Spender, Stephen; The Making of a poem, London, 1955.

Wain, John ; Poetry, in the Twentieth Centure Mind, Vol II (1918 – 1945), Oxford university press, London, 1972

Watson, George ; The literary Critic, Pelican Books, 1962.

Wimsatt, W.K, and Brook, C. ; Literary Criticism, Mew York 1957 .

Wyatt, A.J. & Clay, H. ; History of English Literature from 1979, Second Edition, London.

ثانياً :

المصــــادر

الأعمـال الشعـرية

ابراهيم ناجى : ١ — ديوان ناجى ، جمع وتحقيق : أحمد رامى ، وأحمد عبد المقصود ، وصالح جودت ومحمد ناجى . دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٩ . (يشمل ديوان وراء الغمام الطبعة الأولى ١٩٣٤) ، وليالى القـاهره (الطبعة الأولى ١٩٥١) .

والطـائر الجريح (الطبعة الأولى ١٩٥٧ (إلى جانب القصائد التى لم تنشر) .

أبو القاسم الشابى : ٢ — أغانى الحياة .

أحمد دحبـور : ٣ — حكاية الولد الفسطينى ، دار العـودة بيروت ١٩٧١ .

٤ — قصائد منقوشة على مسلة الأشرفية

(مع آخرين) ملحق جـريدة فتح ١٩٧٢ .

أحمد رفيق المهدوى : ٥ — ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية ، ط. الرسالة، القاهرة ١٩٥٩ .

أحمد زكى أبو شادى : ٦ — مختارات وحى العام ، دار العصور ط. الأولى ، القاهرة ١٩٢٨.

أحمد سـويلم : ٧ — الطريق والقلب الحائر ، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧ .

أحمد شوقى : ٨ — الشوقيات ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة

أحمد عبد المعطى حجازى : ٩ — كان لى قلب ، الكتاب الذهبى، العدد ١٩٧ ، القاهرة ،ديسمبر ١٩٧٢ .

١٠ — مدينة بلا قلب ،دار الكاتب العربى ط. الثانية، القاهرة ١٩٦٨ .

١١ — لم يبق إلا الاعـتراف ، دار الآداب

أرشد توفيق : ١٢ — الوقوف خارج الأسمـاء ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٣ .

البير أديب : ١٣ — لمن ، مجموعة من الشعر الرمزى ، القاهرة ١٩٥٢ .

الياس أبو شبكة : ١٤ — أفاعي الفردوس ، بيروت ١٩٣٨ .

١٥ — ديوان القيثارة ، ط. مكتبة صادر، بيروت ١٩٢٦ .

الياس حبيب فرحات : ١٦ — ديوان فرحات،سان بولو ١٩٣٢ .

١٧ — الربيع ، المطبعة السابقة ١٩٥٤ .

آمال الزهاوى : ١٨ — دائرة فى الضوء ... دائرة فى الظلمة ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية

أمل دنقل : ١٩ — البكاء بين يدى زرقاء اليمـامة ، دار العودة بيروت ١٩٧٣ .

أمين الريحاني : ٢٠ — الريحانيات ، المطبعة العلميـــة، بيروت

٢١ — هتاف الأودية ، دار ريحانى ١٩٥٥

أنسي الحـاج : ٢٢ — لن،دار صادر ، بيروت ١٩٥٩ .

ايليا أبو ماضي : ٢٣ — تبر وتراب ، دار العلم للملايين ، ط. الثانية بيروت ١٩٦١ .

٢٤ـ الجداول ، مطبعة الكمال ، القاهرة ١٩٢٧ .

بدر توفيق : ٢٥ — إيقاع الأجراس الصدئة ، دار المعرفة ١٩٦٥ .

٢٦ — قيامة الزمن المفقود ، دار الكتاب العربي القاهرة .

بدر شاكر السياب : ٢٧ — أساطير ، منشورات دار البيان ، مطبعة الغرى الحديثة ، النجف ١٩٥٠

٢٨ — اقبال ، منشورات دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٥ .

٢٩ — أنشودة المطر ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ .

٣٠ — شناشيل ابنة الجلبي واقبال ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط . ثالثه بيروت ١٩٦٧ .

٣١ — المعبد الغريق ، دار العلم للملايين ط . الأولى ، بيروت ١٩٦٢ .

٣٢ — منزل الأقنان ، دار العودة ـ بيروت ١٩٧١ .

بلندر الحيدرى	: ٣٣ — حوار عبر الابعاد الثلاثة، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢ .
	٣٤ — ديوان بلندر الحيدرى ، دار العودة ، بيروت، ويشمل دووابن (أغانى المدينة الميتة ط . أولى ١٩٥١) (خطوات في الغربة) (رحلة الحروف الصفر، ط أولى ١٩٦٨) . (أغانى الحارس المتعب) (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) .
توفيق زياد	: ٣٥ — تهليلة الموت والشهادة ، دار العودة،ط الرابعة ١٩٤٤ .
	٣٧ — المواكب ، مطبعة المقتطف،مصر ١٩٢٣
حافظ ابراهيم	٣٨ - ديوان حافظ ابراهيم، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين . القاهرة .
حبيب صادق	٣٩ — فصول لم تتم . دار الآداب ،بيروت ١٩٦٩ .
	٤٠ — فى زمن القهر والغضب ،دار العودة ـ بيروت ١٩٧٣ .
حسب الشيخ جعفر	٤١ — زيارة للسيدة السومارية . منشورات وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧٤.

حسن توفيق	: ٤٢ — (مع آخرين) الدم فى الحدائق ، دار الكاتب العربى ، القاهرة .
	— قصائد عاشقة ،عددخاص من مجلة الثقافة الاسبوعية ، ٥ ديسمبر ١٩٧٤ .
حسن عبد الله القرشى	٤٣ — ديوان حسن عبد الله القرشى (فى مجلدين) دار العودة بيروت ١٩٧١ .
حسن فتح الباب	: ٤٤ — حبنا أقوى من الموت ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (مطبوعات الجديد) القاهرة ١٩٧٥ .
	٤٥ — ذكريات على ضفاف القناة ، عدد خاص من مجلة الثقافة الاسبوعية ، القاهرة أغسطس ١٩٧٥ .
	٤٦ — مدينة الدخان والدمى ، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧ .
خليل حاوى	: ٤٧ — بيادر الجوع ، دار الآداب بيروت ١٩٦٥ .
	٤٨ — الناى والريح ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٦١ .
	٤٩ — نهر الرماد ، دار الطليعة ، ط ثالثة، بيروت ١٩٦٢ .

خليل مطران : ٥٠ — ديوان الخليل (أربعة أجزاء) دار الهلال ،ط الثانية ١٩٤٩ .

رشيد أيوب : ٥١ — أغاني الدرويش ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٩ .

٥٢ — الأيوبيات ، دار صادر ، بيروت١٩٥٩

٥٣ — هي الدينا ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٩ .

رضوان الشهال : ٥٤ — جرارالصيف ، مطابع الغريب، بيروت ١٩٦٤ .

سعدي يوسف : ٥٥ — الاخضر بن يوسف ومشاغله، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية، بغداد ١٩٧٢ .

سعيد عقل : ٥٦ — رندلي . منشورات نوفل ، ط — الرابعة، بيروت ١٩٧١ .

٥٧ — قدموس ، نشر دار الفكر ، ط ثانية بيروت .

سلمى الخضراء الجيوسي : ٥٨ — العودة من النبع الحالم ، دار الآداب، بيروت ١٩٦٠ .

سليمان العيسى : ٥٩ — أغنيات صغيرة ، دار الشرق ، حلب ١٩٦٧

٦٠ — الدم والنجوم الخضراء ، دار الجديد ، ط ، أولى بيروت ١٩٥٩ .

سميح القاسم . ٦١ — ويكون أن يأتي طائر الرعد ، دار العودة، بيروت ١٩٧٠ .

شاكر العاشور : ٦٢ — في حضرة العاشق والمعشـــوق ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٥ .

شوقي أبو شقرا : ٦٣ — خطوات الملك ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ .

٦٤ — قصائد مختارة ، عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية ، العدد ٧٩ القاهرة .

٦٥ — ماء إلى حصان العائلة ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٢ .

صالح جودت : ٦٦ — ألحان مصرية ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .

صالح خباشة : ٦٧ — الروابي الحمر ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ١٩٧٠ .

صلاح عبد الصبور : ٦٨ — ديوان صلاح عبـد الصبور ، دار العودة ، ط الأولى بيروت ١٩٧٢ .

ويشمل دووابن (الناس فى بلادى ط الأولى ١٩٥٧) (أقول لكم ط الأولى ١٩٦١)(أحلام الفارس القديم ط الأولى ١٩٦٤) (تأملات فى زمن جريح ط الأولى ١٩٧٠)

٦٩ — شجر الليل ـ دار الوطن العربى للطباعة والنشر، ط الأولى، بيروت ١٩٧٢ .

صلاح لبكى : ٧٠ — مواعيد . دار المكشوف ط الأولى، بيروت ١٩٤٣ .

طلعت الرفاعى : ٧١ — مهرجان الشروق ، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا .

عباس محمود العقاد ٧٢ : — خمسة دووابن للعقاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣ .

ويشمل دووابن (هدية الكروان ط الأولى ١٩٣٣) (أعاصير مغرب ط الأولى ١٩٤٢)

(بعد الأعاصير ط أولى ١٩٥٠) وحى الأربعين ، ط أولى ١٩٣٣) .

(عابر سبيل ط . أولى ١٩٣٧).

عبد الباسط الصوفي : ٧٣ — ابيات ريفية ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦١ .

عبد الرحمن الشرقاوي : ٧٤ — من أب مصري وقصائد أخرى ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .

عبد الرحمن شكري : ٧٥ - ديوان عبد الرحمن شكري ، جمع وتحقيق نقولا يوسف ط الأولى ، الاسكندرية ١٩٦٠ .

عبد الرحمن طهمازي : ٧٦ — ذكرى الحاضر ، منشورات وزارة الاعلام العراقية، بغداد ، ١٩٧٤ .

عبد الوهاب البياتي : ٧٧ — أباريق مهشمة ، ط الأولى ، بغداد ١٩٥٤ .

٧٨ — أشعار في المنفى ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .

٧٩ — بكائية إلى شمس حزيران والمرتزقة ، ط أولى ، بيروت ١٩٦٩ .

٨٠ — سفر الفقر والثورة ، دار الآداب ، ط أولى ، بيروت ١٩٦٥ .

٨١ — سيرة ذاتية لسارق النار ، منشورات وزارة الأعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٤ .

٨٢ — عيون الكلاب الميتة ، دار العودة، بيروت ١٩٦٩ .

٨٣ — قصائد ، ط أولى ، القاهرة ١٩٦٥ .

٨٤ — الكتابة على الطين ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٠ .

٨٥ — كلمات لاتموت ، ط أولى ، بيروت ١٩٦٠ .

٨٦ — الذى يأتى ولا يأتى ، ط أولى، بيروت ١٩٦٦ .

٨٧ — المجد للأطفال والزيتون ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

عبده بدوى : ٨٨ — كلمات غضبى ، دار الكاتب العربى — القاهرة .

عزيز أندراوس : ٨٩ — الشاطىء المهجور ، دار مصر للطباعة، القاهرة .

عصام محفوظ : ٩٠ — أشياء ميتة ، دار مجلة الشعر بيروت ١٩٥٩ .

٩١ — أعشاب الصيف ، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦١ .

٩٢ ـ السيف وبرج العذراء ، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٣.

٩٣ ـ الموت الأول ،منشورات بدران ، بيروت ١٩٧٣ .

علي أحمد باكثير : ٩٤ ـ روميو وجوليت ، لجنة النشر للجامعيين . القاهرة ١٩٤٦ .

علي أحمد سعيد(أدونيس): ٩٥ ـ أغاني مهيار الدمشقي ، دار مجلة شعر . ط أولى ، بيروت ١٩٦١ .

٩٦ ـ أوراق في الريح ـ دار مجلة شعر . ط أولى ١٩٥٨ .

٩٧ ـ قصائد أولى ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧١ .

٩٨ ـ كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار ـ المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٥ .

علي صدقي عبد القادر : ٩٩ ـ أحلام وثورة . ط دار الثناء، مصر ١٩٥٧ .

محمد علي الرقيعي : ١٠٠ — الحنين الظـامى — ط ماجي ، طرابلس ١٩٥٨ .

علي الجندي : ١٠١ — الشمس وأصابع الموتى ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد .

علي محمود طه : ١٠٢ — أرواح وأشباح — ط أولى ، القاهرة ١٩٤٢ .

: ١٠٣ — زهر وخمر — ط الأولى ، القاهرة ١٩٤٣ .

علي هاشم رشيد : ١٠٤ — شموع على الدرب ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ .

عمر أبو ريشة : ١٠٥ — غنيت في مأتمي ، دار العودة ، بيروت .

فتحي سعيد : ١٠٦ — أوراق الفجر ، دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧ .

١٠٧ — فصل في الحكاية ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٠ .

فايز خضور : ١٠٨ — عندما يهاجر السنونو ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ١٩٧٢ .

قدرى طوقان : ١٠٩ — اعطنا حبا ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥ .

: ١١٠ — أمام الباب المغلق ، دار الآداب ، ط أولى، بيروت ١٩٦٧ .

فرج مكسيم : ١١١ — فلسطين حبيبتى ، دار الكاتب العربي، القاهرة .

فؤاد بدوى : ١١٢ — حديث الحب والحرب ، دار النجاح، ط أولى بيروت ١٩٧١ .

١١٣ — العشاء الأخير ، ط مؤسسة روز اليوسف القاهرة ١٩٧٥ .

فؤاد رفقه : ١١٤ — مرساة على الخليج ، دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠ .

فوزى العنتيل : ١١٥ — عبير الأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٧٥ .

فوزى المعلوف : ١١٦ — ديوان فوزى المعلوف ، دار الريحانى، بيروت ١٩٥٧ .

كاظم جواد : ١١٧ — من أغانى الحرية ، دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠ .

كامل الشناوى : ١١٨ — شعر كامل الشناوى ، دار المعـارف مصر — ط الثانية القاهرة ١٩٧٠ .

كمال عمار : ١١٩ — أنهـار الملح ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨

كمال نشأت : ١٢٠ — أنشودة الطريق ،دار ممفيس للطباعة ، القاهرة ١٩٦١ .

كيلانى سند ١٢١ — قبل ما تسقط الأمطار ، دار الكاتب العربى ،القاهرة .

المأمون أبو شوشة : ١٢٢ — دموع المهرج ، دار الـكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨ .

ماجد السمرائى : ١٢٣ — لغة النار الأزلية ،مطبوعات وزارة الاعلام العراقية، بغداد .

مازن النقيب : ١٢٤ — إلى العيون الضاحكة ، دار الـكاتب العربى ،القاهرة .

١٢٥ — صرخات ثائرة ، ط مطبعة الحضارة العربية،القاهرة ١٩٧٣ .

مبارك حسن الخليفة : ١٢٦ — الحان قلبى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ١٩٦٤ .

محمد الأخضر السائحي : ١٢٧ — الكهوف المضيئة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر .

محمد الأسعد : ١٢٨ — الغناء في أقبية عميقة ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٤ .

محمد ابراهيم أبو سنة : ١٢٩ — قلبي وغازلة الثوب الأسود - ط أولى القاهرة ١٩٦٥ .

محمد الجيار : ١٣٠ — الحب لا يعرف الخريف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مختارات الجديد) مارس ١٩٧٠ .

محمد عفيفي مطر : ٣١ — كتاب الأرض والدم ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٢ .

١٣٢ — رسوم على قشرة الليل ، دار آتون ، القاهرة ١٩٧٢ .

١٣٣ — شهادة البكاء في زمن الضحك ، دار العودة — بيروت .

١٣٤ — ملامح من الوجه الأنباد وقليسي ، دار الآداب ط أولى بيروت ١٩٦٩ .

محمد فضل بكاب : ١٣٥ — أشواق (بالاشتراك مع محمود خليل محمد) دار القومية العربية للثقافة والنشر - ط أولى القاهرة ١٩٦١ .

محمد الفيتورى : ١٣٦ — أذكرينى يا أفريقيا ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٦ .

١٣٧ — عاشق من أفريقيا ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٤ .

محمد القيسى : ١٣٨ — رياح عز الدين القسام ، منشورات وزارة الأعلام العراقية بغداد ١٩٧٤ .

محمد الماغوط : ١٣٩ — غرفة بملايين الجدران ، دار العوده ، بيروت ١٩٧٣ .

: ١٤٠ — الفرح ليس مهنتى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ .

محمد مهدى الجواهرى : ١٤١ — ديوان محمد مهدى الجواهرى (أربعة أجزاء) مطبوعات وزارة الأعلام العراقية ، بغداد .

محمد مهران السيد : ١٤٢ — بدلا من الكذب ، دار الكاتب العربى القاهرة ١٩٦٧ .

١٤٣ — الدم فى الحدائق ، دار الكتاب العربى ، القاهرة .

محمود أمين العالم : ١٤٤ — قراءة لجدران زنزانة ، مطبوعات وزارة الاعلام العراقية ، بغـداد ١٩٧٢ .

محمود حسن اسماعيل : ١٤٥ — أغانى الكوخ ، مطبعةالاعتماد ،القاهرة ١٩٣٥ :

١٤٦ — السلام الذى أعرفه ، الهيئة المصرية العامة ، ط أولى ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٤٧ — صلاة ورفض ، الهيئة المصرية العامة، ط أولى ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٤٨ — هكذا أغنى ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ١٩٣٧ .

محمود درويش : ١٤٩ — حبيبتى تنهض من نومها، دار العودة ، بيروت ١٩٧٠

١٥٠ — عاشق من فلسطين ، دار الآداب ، بيروت .

١٥١ — الكتابة على ضوء بندقية ، دار العودة، بيروت ١٩٧٠ .

محمود سامي البارودى : ١٥٢ — ديوان البارودى ، تحقيق على الجارم

ومحمد شفيق معروف : المطبعة الأميرية، القاهرة ١٩٥٣ .

محى الدين خريف : ١٥٣ — حامل المصابيح ، نشر وتوزيع مؤسسات بن عبدالله ، تونس ١٩٧٣ .

محى الدين فارس : ١٥٤ — الطين والأظافر ، دار النشر المصرية ، ط الأولى ، القاهرة ١٩٥٦ .

مسلم الجابرى : ١٥٥ — الرمح أنت ، مطبوعات وزارة الإعلام العراقية بغداد ١٩٧٣ .

معروف الرصافى : ١٥٦ — ديوان الرصافى ، مطبعة دار الكتاب العربى ، ط ثالثة ، بيروت ١٩٤٩ .

معين بسيسو : ١٥٧ — القتلى والمقاتلون والسكارى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٠ .

ملك عبد العزيز : ١٥٨ — بحر الصمت ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة .

ميخائيل نعيمة : ١٥٩ — همس الجفون ، القاهرة ١٩٥٢ .

الميدانى بن صالح : ١٦٠ — النيل والطريق ، نشر الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ١٩٧٢ .

نازك الملائكة : ١٦١ — شجرة القمر ، دار العودة ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٧١ .

١٦٢ — شظايا ورماد ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ .

١٦٣ — عاشقة الليل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .

١٦٤ — قرارة الموجة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة .

١٦٥ — مأساة الحياة وأغنية للانسان ، دار العودة بيروت ١٩٧٠ .

نزار قبانى : ١٦٦ — افادة فى محكمة الشعر ، منشورات نزار قبانى ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٩ .

١٦٧ — أنت لى ، دار الآداب ، ط الثالثة — بيروت ١٩٥٩ .

١٦٨ — الرسم بالكلمات ، منشورات نزار قبانى ط ، الثالثه . بيروت ١٩٦٩ .

١٦٩ — سامبا ، دار الآداب ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٠ — طفولة نهد ، دار الآداب ، ط الرابعة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧١ — قالت لي السمراء ، دار العلم للملايين ، ط الثالثة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٢ — قصائد من نزار قبانى ، دار الآداب .
ط الرابعة ، بيروت ١٩٦٠ .

١٧٣ — لا،بكائية لجمال عبد الناصر وقصائد رافضه ، منشورات نزار قبانى ، ط الأولى ١٩٧٠آ

١٧٤ — منشورات فدائيـة على جـــدران إسرائيل ، منشورات نزار قبانى ، ط الأولى ، بيروت ١٩٦٩ .

نذير العظمة : ١٧٥ — أطفال فى المنفى ،منشورات دار المجانى، بيروت ١٩٦١ .

نصار محمد عبدالله : ١٧٦ — الجرح الذى أصبح سيفا ،عددخاص من مجلة الثقافة الأسبوعية ، القاهرة ١٧ أكتوبر ١٩٧٤ .

هارون هاشم رشيد : ١٧٧ — مـــع الغرباء ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .

يوسف الخال : ١٧٨ — البئر المهجور ، ط أولى ، بيروت ١٩٥٨ .

١٧٩ — قصائد فى الأربعين ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ .

١٨ — قصائد مختارة ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٣ .

يوسف الخطيب : ١٨١ — واحة الجحيم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٤ .

يوسف غصوب : ١٨٢ — القفص المهجور والعوسجة الملتهبة ، مطابع دار المعرض، بيروت ١٩٣٦ .

ثالثاً: الدوريات

« المجلات الأدبية »

تطلب منا هذا البحث الرجوع إلى عدد من المجلات الأدبية العربية من المجلات الآتية : ـ

(وقد أثبتنا تاريخ وأرقام هذه الأعداد فى هوامش البحث):

١ ـ الآداب	بيروت
٢ ـ أدب	بيروت
٣ ـ الأدب	القاهرة
٤ ـ الأديب	بيروت
٥ ـ أبولو	القاهرة
٦ ـ الثقافة	القاهرة
٧ ـ الرسالة	القاهرة
٨ ـ شعر	بيروت
٩ ـ الشعر	الثقافة والإرشاد القومى ، القاهرة .
١٠ ـ الشعر	الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة.
١١ ـ الشعر	دار مجلة الإذاعة والتليفزيون،القاهرة.
١٢ ـ عالم الفكر	الكويت .
١٣ ـ الكاتب	القاهرة .
١٤ ـ المجلة	القاهرة .

الفهرس

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الباب الثالث

الصورة الموسيقيـــة

(٢٠٥ — ٢٨٤)

الصفحة

الباب الرابع

التجربة البشرية

٢٨٥ — ٤٢٣

الصفحة

* * *



رقم الإيداع ٢١٣١ / ٧٩

الترقيم الدولى ٩٧٧-٢٠١-٦٧٥-٣ ISBN